

2/13

número doble

# Artefacto



## Sumario

El Regalo  
 La Oveja negra  
 Instrucciones para entender  
 Tres pinturas famosas  
 Tomasello y Cortázar  
 Un Elogio Del Tres  
 Los Agüisotes  
 El Acecho Chiripiolco  
 Urgencia de una nueva crítica  
 5 Poemas  
 Reflexiones sobre anteojos dorados  
 Crítica de Arte y Culturas  
 S/T  
 Apropiações y Entrecruzamientos

Tres mujeres helenas y  
 una nicaragüense  
 If not 4 U  
 Los Vasos Griegos  
 El Burro Pintor  
 5 Poetas de Nicaragua

Por qué escribo sobre  
 Laura Anderson  
 Accesos  
 Metrópolis Intermitente  
 El Rinoceronte  
 Historia Breve y Verdadera  
 del Perro Mexicano  
 Primero fue empezar...  
 El Enigma de lo Exótico  
 Lugar del Crimen  
 El Fardo  
 Arthola: Dramaturgo del Color  
 La Tortuga  
 La Insurrección de las ZATS  
 Este muñeco deberías ser vos  
 El Hechizo  
 El Expresionismo Abstracto y  
 el Arte No-europeo  
 Mascarada  
 Tórsalo  
 Tierra de Tempestades  
 Angela  
 Algunos Angeles  
 She came in through the  
 bathroom window  
 Ocurrencias y Veredictos

Marin Sorescu  
 Italo Calvino  
 Julio Cortázar  
 María Esther Vásquez  
 Julio Cortázar  
 Celeste González  
 Raúl Quintanilla Armijo  
 Juan Acha  
 Juan Chow  
 David Ocón  
 Gerardo Mosquera  
 Rebecca Stupak  
 Ibis Hernández A.  
 Margarita Sánchez P.

Krasnodar Quintana  
 Rebecca Stupak  
 Carlos Martínez Rivas  
 Rubén Darío  
 Juan Sobalvarro  
 Serdán María Zelaya  
 Luis Enrique Duarte  
 Martha Leonor González  
 Carola Brantome

Carlos Blas Galindo  
 Marcial Cortez  
 Teresa Codina  
 J.J.Arreola

Ernesto Mejía Sánchez  
 C.Brantome  
 Holly Barnet-Sánchez  
 Octavio Robleto  
 Tito Chamorro  
 Alvaro Urtecho  
 Alicia Zamora  
 Haldm Bey  
 Karen Bergman  
 Patricia Belli

David Craven  
 Miguel Hueso Mixco  
 Raúl Armijo Jarquin  
 Jennifer Greitschus  
 Celeste González  
 Fernando Antonio Silva

Jacinta Escudo  
 Et all



Editor :Raúl Quintanilla Armijo  
 Productor :Juan Bautista Juárez  
 Comité Central :Aparicio Arthola  
 Dennis Núñez  
 Teresa Codina  
 Oscar Rodríguez  
 Patricia Belli  
 Celeste González  
 Francisco Pico  
 David Ocón  
 Apolonia Gris

Comité Asesor: Carlos Martínez Rivas  
 Gerardo Mosquera  
 Rossina Cazali

Diseño y Maquetación: Raúl Quintanilla & Apolonia Gris  
 Original de Portada: Américo González

ArteFacto  
 Zona Cultural Autónoma  
 Managua Nicaragua

Apartado Postal: 6128 Teléfonos: 660072 - 441777

Nicaragua Carlos Blas Galindo Médico  
 Cuba Joanne Bernstein Inglaterra  
 Guatemala David Craven E.E.U.U.

# El Regalo !

-Te demostraré que todos los cuadros son falsos  
-Dijo el especialista, sacando la lupa  
Que acababa de recibir como regalo  
Del planeta Marte.

El coleccionista sonrió -lo divertía la idea-  
Sus lienzos se habían convertido en patrón  
Para identificar a los maestros de todo el mundo,  
Había gastado en ellos los bienes de algunas generaciones  
Futuras y pasadas.

-Comencemos de la derecha a la izquierda.

|Mira este Tiziano!  
En efecto, bajo la lupa se veía la ejecución torpe,  
El cuadro lo había pintado un alumno sin talento  
Durante una clase de dibujo.

-En el fondo del alma me roe una especie de duda  
En cuanto a él -dijo el coleccionista, amarillo.  
-Pero aquel Rafael que estudias ahora,  
Si es una copia  
|La propia mano de Dios la hizo, ja, ja, ja!

-Mira -y el investigador, que no estaba para bromas,  
Le enseñó el número de serie registrado  
En las pupilas de la madona.  
Desde el centro de la sala,  
Sin acercarle la lupa,  
Los cuadros caían solos.  
Ante el último lienzo - !Rembrandt, el millonari!- el coleccionista

Se llevó la mano al corazón y al caer  
De su boca volaron murciélagos.

El especialista recorrió después muchos museos  
Que colmó de ridículo.

Ni siquiera los marcos eran auténticos,  
La despiadada lupa sacaba a luz  
Cosas horripilantes.

Todos los grandes maestros habían sido asesinados  
Tras las primeras pinceladas,  
Y los asesinos les habían robado los nombres,  
Habían seguido pintando con sus óleos.



# LA OVEJA NEGRA

rased un país donde todos eran ladrones.

Por la noche cada uno de los habitantes salía con una ganzúa y una linterna sorda, para ir a saquear la casa de un vecino. Al regresar, al alba, cargado, encontraba su casa desvalijada.

Y todos vivían en concordia y sin daño, porque uno robaba al otro y éste a otro y así sucesivamente, hasta llegar al último que robaba al primero. En aquel país el comercio sólo se practicaba en forma de embrollo, tanto por parte del que vendía como del que compraba. El gobierno era una asociación creada para delinquir en perjuicio de los súbditos, y por

su lado los súbditos sólo pensaban en defraudar al gobierno. La vida transcurría sin tropiezos, y no había ni ricos ni pobres.

# La Oveja Negra





**INSTRUCCIONES PARA ENTENDER  
TRES PINTURAS  
FAMILIARES**

**Julio Cortázar**

## *El amor sacro y el amor profano* por Tiziano

Esta detestable pintura representa un velorio a orillas del Jordan. Pocas veces la torpeza de un pintor pudo aludir con más abyección a las esperanzas del mundo en un Mesías que *brilla por su ausencia*; ausente del cuadro que es el mundo, brilla horriblemente en el obsceno bostezo del sarcófago de mármol, mientras el ángel encargado de proclamar la resurrección de su carne patibularia espera inobjetable que se cumplan los signos. No será necesario explicar que el ángel es la figura desnuda, prostituyéndose en su gordura maravillosa, y que se ha disfrazado de Magdalena, irrisión de irrisiones a la hora en que la verdadera Magdalena avanza por el camino (donde en cambio crece la venenosa blasfemia de dos conejos).

El niño que mete la mano en el sarcófago es Lutero, o sea el Diablo. De la figura vestida se ha dicho que representa a la Gloria en el momento de anunciar que todas las ambiciones humanas caben en una jofaina; pero está mal pintada y mueve a pensar en un artificio de jazmines o un relámpago de sémola.



## *Retrato de Enrique VIII de Inglaterra* por Holbein

Se ha querido ver en este cuadro una cacería de elefantes, un mapa de Rusia, la constelación de la Lira, el retrato de un papa disfrazado de Enrique VIII, una tormenta en el mar de los Sargazos, o ese pólipo dorado que crece en las latitudes de Java y que bajo la influencia del limón estornuda levemente y sucumbe con un pequeño soplido.

Cada una de estas explicaciones es exacta atendiendo a la configuración general de la pintura, tanto si se la mira en el orden en que está colgada como cabeza abajo o de costado. Las diferencias son reductibles a detalles; queda el centro que es ORO, el número SIETE, la OSTRA observable en las partes sombrero-cordón, con la PERLA-cabeza (centro irradiante de las perlas del traje o país central) y el GRITO general absolutamente verde que brota del conjunto.

Hágase la sencilla experiencia de ir a Roma y apoyar la mano sobre el corazón del rey, y se comprenderá la génesis del mar. Menos difícil aún es acercarle una vela encendida a la altura de los ojos; entonces se verá que *eso no es una cara* y que la luna, engeguedada de simultaneidad, corre por un fondo de ruedecillas y cojinetes transparentes, decapitada en el recuerdo de las hagiografías. No yerra aquél que ve en esta petrificación tempestuosa un combate de leopardos. Pero también hay lentas dagas de marfil, pajes que se consumen de tedio en largas galerías, y un diálogo sinuoso entre la lepra y las alabardas. El reino del hombre es una página del historial, pero él no lo sabe y juega displicente con guantes y cervantillos. Este hombre que te mira vuelve del infierno; aléjate del cuadro y lo verás sonreír poco a poco, porque *está hueco*, está relleno de aire, atrás lo sostienen unas manos secas, como una figura de barajas cuando se empieza a levantar el castillo y todo tiembla. Y su moraleja es así: "No hay tercera dimensión, la tierra es plana, el hombre reptá. !Aleluya!" Quizá sea el diablo quien dice estas cosas, y quizá tú las crees porque te las dice un rey.





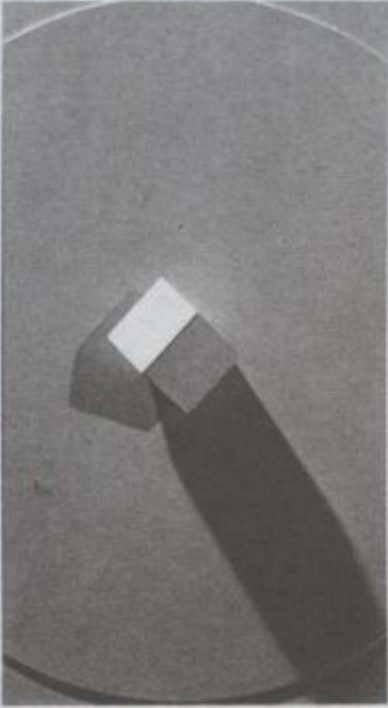
*La dama del unicornio*  
por Rafael

Saint-Simon creyó ver en este retrato una confesión herética. El unicornio, el narval, la obscena perla del medallón que pretende ser una pera, y la mirada de Maddalena Strozzi fija terriblemente en un punto donde habría fustigamientos o posturas lascivas: Rafael Sanzio mintió aquí su más terrible verdad.

El intenso color verde de la cara del personaje se atribuyó mucho tiempo a la gangrena o al *solsticio de primavera*. El unicornio, animal fálico, la habría contaminado: en su cuerpo duermen los pecados del mundo. Después se vio que bastaba levantar las falsas capas de pintura puestas por tres enconados enemigos de Rafael: Carlos Hog, Vincent Grosjean, llamado "Mármol", y Rubens el Viejo. La primera capa era verde, la segunda verde, la tercera blanca. No es difícil atisbar aquí el triple símbolo de la falena letal, que a su cuerpo cadavérico une las alas que la confunden con las hojas de la rosa. Cuántas veces Maddalena Strozzi cortó una rosa blanca y la sintió gemir entre sus dedos, retorcerse y gemir débilmente como una pequeña mandrágora o uno de esos lagartos que cantan como las liras cuando se les muestra un espejo. Y ya era tarde y la falena la habría picado: Rafael lo supo y la sintió morir. Para pintarla con verdad agregó el unicornio, símbolo de castidad, cordero y narval a la vez, que bebe de la mano de una virgen. Pero pintaba a la falena en su imagen, y este unicornio mata a su dueña, penetra en su seno majestuoso con el cuerno labrado de impudicia, repite la operación de todos los principios. Lo que esta mujer sostiene en sus manos es la copa misteriosa de la que hemos bebido sin saber, la sed que hemos calmado por otras bocas, el vino rojo y lechoso de donde salen las estrellas, los gusanos y las estaciones ferroviarias.



# Tomaseño

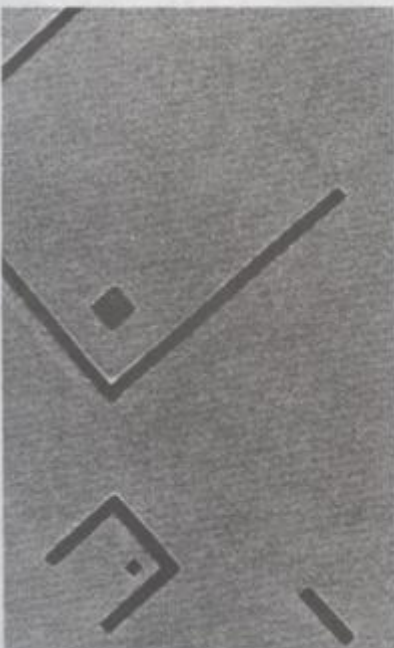


*Fuiste muy amigo de Cortázar?*

-Sí, lo conocí pintándole la casa que ahora ocupa Aurora Bernárdez, su primer mujer, y nos hicimos muy amigos. Después él compró una casa en la Provenza y me llamó enseguida porque le parecía que había otra para mí. Y así fue que con gran entusiasmo me compré una espléndida puerta Renacimiento sin saber que del otro lado

había una ruina que tardé veinte años en arreglar. Cuando me divorcié la perdí. También Julio se separó de la casa adonde había enterrado a su gato Adorno, del que habla mucho en sus libros. Pero su última gata está enterrada en mi jardín, porque cuando Carol se enfermó me la traje y murió conmigo. Julio la bautizó Franel porque siempre andaba

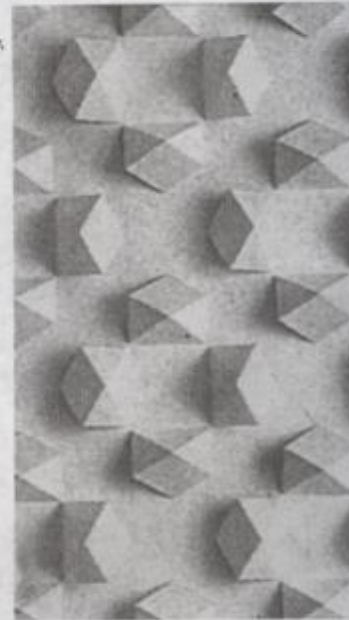
restregándose contra las piernas. Fue muy raro: la gatita estaba bien; por supuesto, extrañaba, pero un día me di cuenta de que estaba enferma y aunque la asistió el veterinario se murió casi enseguida. Cuando se lo dije a Julio se puso muy triste y me comentó que era el primero de los tres que se moría. Y fue verdad. Carol murió antes del año y él quince meses después.



*- Como era Cortázar?*

-Siempre tuvo aspecto de joven; era muy afectuoso con la gente que quería. Yo no soy un intelectual y, sin embargo, nos pasábamos las horas hablando. Yo siempre le repetía a Julio que me hubiera gustado ser escritor y él me contestaba, riéndose, que hubiera preferido ser pintor. Julio tenía un conocimiento impresionante de música: jazz, clásica, lírica... Tocaba el saxo y creo que el piano, y sabía leer partituras.

Como yo guitarreaba un poco, decidimos hacer *La Cumparsita* juntos. ¡Hubiera sido lindo!, pero al final no nos atrevimos. Julio era dueño de un gran sentido del humor. ¡Nos divertíamos tanto juntos! Le gustaba viajar, ir al boxeo (gusto que nunca pude compartir). Le encantaban las herramientas y tenía una cantidad impresionante. Una vez le conté cuarenta destornilladores.



*- Qué hacía con tantos? En una casa normalmente hay tres.*

No sé. Iba a las ferreterías y compraba sin parar, y luego se olvidaba que ya había comprado las mismas cosas. Tenía varios taladros. Yo todavía uso una perforadora chiquita a pila que él me regaló. No se daba maña para los trabajos manuales, pero si le indicabas, hacía muy bien las cosas. Cuando armábamos las bibliotecas desconectaba el teléfono, era un día de fiesta para él. De vez en cuando me decía "Luis, vamos a hacer una pausa, pero una pausa húmeda" que era con un pequeño whisky.

- *Cuántas máquinas de escribir tenía?*

- Dos grandes y dos portátiles. Una de las chiquitas la heredé yo, esa es con la que viajaba. También le gustaban los objetos artísticos. Su casa estaba llena de obras de los amigos y era un lugar muy lindo, alegre y colorido. Le gustaba mucho mi pintura cinética y también le gustaban los cuadros *naives*. A Julio le gustaba mucho, mucho el asado; gozaba con él. Claro que siempre me tocaba hacerlo a mí. Después de casarse con Carol, como ella me tomó mucho cariño, nos veíamos casi a diario y comíamos asado con mucha más frecuencia. Cuando se enfermaron, los dos me pidieron que los ayudara y yo lo hice con toda el alma.

- *De qué se enfermó Cortázar?*

- El andaba mal, me parece que de los bronquios, y un médico le aconsejó que tomara muchas aspirinas; Julio las tomó en forma masiva y eso le provocó una gran hemorragia. Lo llevaron al hospital de Arlés. Todo eso pasó estando de vacaciones con Carol en el Midi, pero él quedó siempre delicado con el problema de sus glóbulos

blancos y los glóbulos rojos. Es probable que tuviera leucemia.

- *Cuál fue la época en que lo viste más feliz a Julio?*

- El tiempo que vivió con Carol. Era tan encantadora, tan frágil. Parecían dos estudiantes enamorados, y al final se querían más que nunca.

- *En el prólogo a los ensayos de Las Obras Completas de Julio Cortázar, Vargas Llosa dice*

*que Julio había cambiado mucho, que en los últimos años le parecía un desconocido, vos que pensás de eso?*

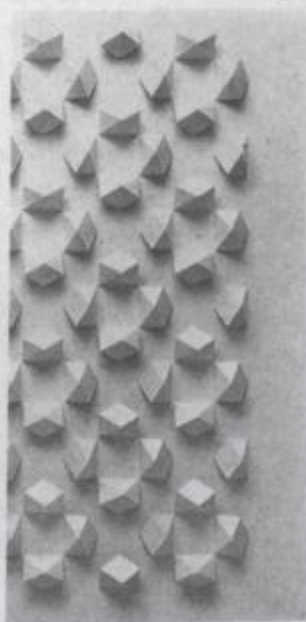
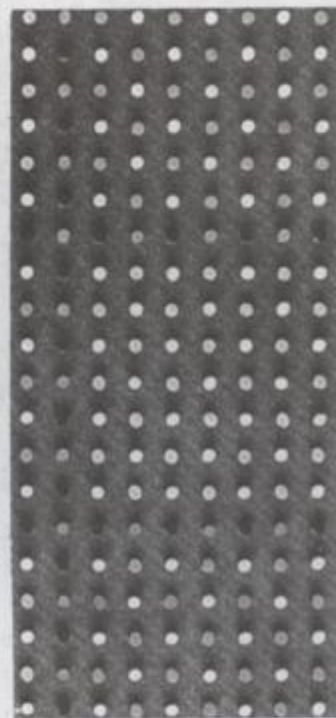
- Yo creo que la gente como Julio evoluciona. Se inclina hacia algo más profundo, pero creo que lo que dice Vargas Llosa es un problema político, más que nada, porque Julio se inclinó completamente a la izquierda y Vargas Llosa bien a la derecha, así que es lógico que para él haya cambiado, pero yo creo que es un problema de él y no de Julio.

- *Estabas con Cortázar cuando se agravó?*

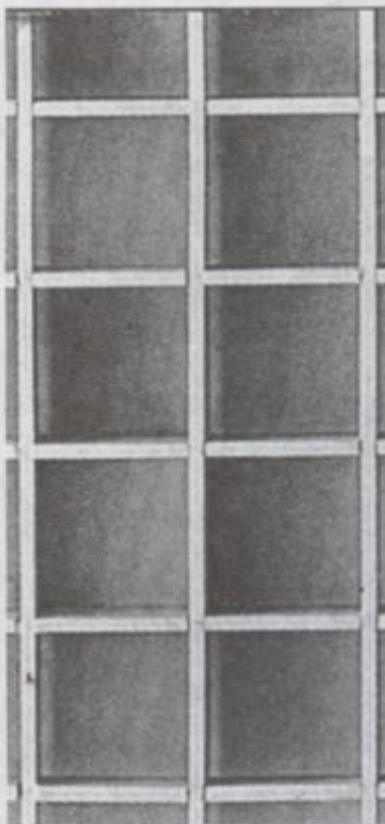
- Si. En realidad, yo lo llevaba al hospital y lo traía de vuelta. Lo interné dos veces y él me dijo: "Si entro una tercera vez, ya no salgo". Y así fue.

Desgraciadamente hubo que llevarlo una vez más; nunca olvidaré ese día. Fui a buscarlo, se levantó de su sillón, fue hasta la puerta, se puso su gorra, miró los libros y luego la habitación como si los viera por última vez. Un rato antes me había dicho: "Si esta pelea fuera a

**conversación con el iluminista / maría esther vásquez**



**Cortázar**



siete rounds, la gano, pero a doce no creo". Como ves, presentía su muerte.

- *Le afectó mucho la muerte de Carol?*

- Sí, muchísimo; quedó muy mal. Para él ya no tenía sentido seguir viviendo. Estaba solo y enfermo. Entonces Aurora Bernárdez, su primera mujer, lo ayudó mucho. Se instaló en su casa y tomó las riendas en lugar de Julio. El ya

no podía hacer nada.

- *Estabas a su lado cuando murió?*

- Sí, estábamos Aurora y yo. A él no le gustaba nada ese hospital. A través de la ventana se veía un patio y más lejos una reja que daba a una dependencia policial. El detestaba esa reja, y cuando murió tenía la cabeza vuelta hacia el lado de la puerta. Tuve que quedarme como dos horas con él hasta que vinieron a buscarlo, porque primero trajeron una camilla que era chica y tardaron bastante en traer una más grande. Y yo lo llevé en ambulancia hasta su casa y también me tocó llevarlo hasta el cementerio, como antes había llevado a Carol. Con Julio habíamos preparado la lápida que hoy cubre a ambos, porque él se había reservado un lugarcito. ¡Qué cosa!: hasta le hice su última casa en el cementerio de Montparnasse. Julio Silva fue el autor de la escultura. Mirá, quiero decirte que no conocí a nadie como

Julio Cortázar. Fue un ser excepcional y cautivante, con un gran calor humano, mucho encanto y mucha nobleza.

- *Que pasó con todas sus cosas?*

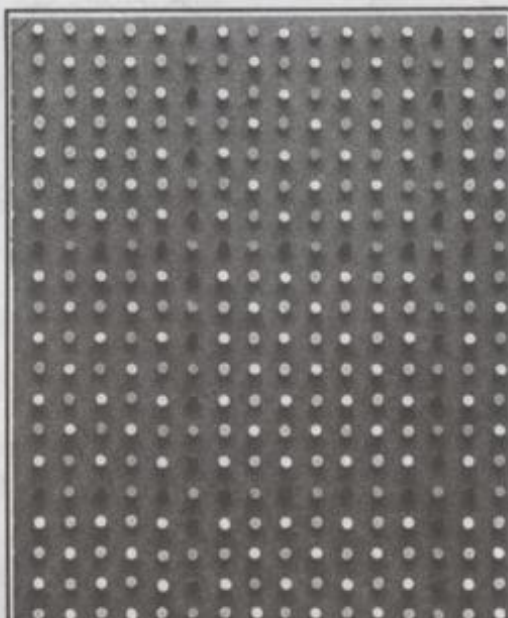
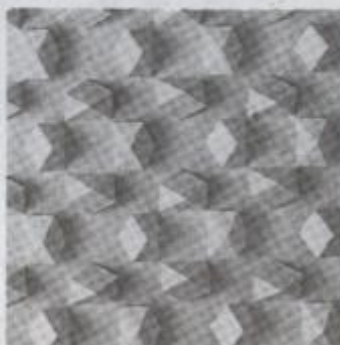
- De eso se encargó Aurora, la mitad de la enorme colección de libros que tenía están en Nicaragua y la otra mitad está en una fundación en España. Lo demás lo tendrá Aurora y lo debe guardar con mucho cuidado.

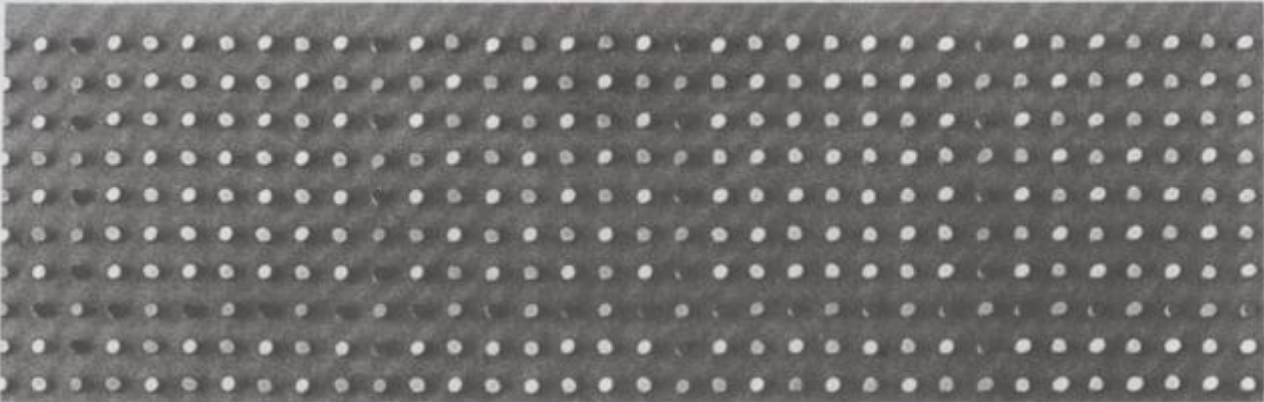
- *Cuántos libros hiciste con Cortázar?*

- Dos: *Elogio del tres y Negro el diez*. *Elogio del tres* lo escribió estando de vacaciones con Carol en Mallorca, porque a pesar de que no era muy disciplinado, trabajaba todo el tiempo. Además me escribió un espléndido prefacio-presentación cuando hice la muestra en el Museo de Arte Moderno de París. Lo titulé *L'alchimie toujours* (La alquimia siempre); ningún crítico de arte lo hubiera podido hacer mejor.

- *Háblame de Negro el diez.*

- Consistía de diez fotos de trabajos míos de color negro, exclusivamente de arte cinético, y los poemas que a él le inspiraron mis cuadros. Siempre trabajamos así, a la inversa de la costumbre. Los poemas los escribió en el hospital; Julio había colgado las fotos en la habitación y cuando entró el médico, le preguntó asombrado: "Señor Cortázar, qué







Hacia  
mucho  
frío. El  
*vernissag*  
e de  
*Negro el*  
*diez*  
había  
sido  
pedido  
con  
mucho

hace con todas esas radiografías?". Como en los poemas se habla de la ruleta y el diez es negro, fue fácil encontrar el título. En ellos se despiden de la vida: "Caballo negro de las pesadillas, hacha de sacrificio, tinta de la palabra escrita, pulmón que diseña, serigrafía de la noche, Negro el diez: ruleta de la muerte, que se juega viviendo". Tres días antes de morir me pidió los libros para firmarlos. Yo los llevaba siempre conmigo, pero como lo veía muy mal, no quería decirle nada. Una mañana que se sintió algo mejor me dijo: "No tenés los libros para firmar?". Como le dije que sí, me pidió que fuera a buscarlos al coche, y firmó setenta ejemplares, uno tras otro. Al ver que se cansaba mucho, le sugerí que siguiéramos otro día. Pero él se obstinó: "No, mejor lo hacemos todo ahora, no sea cosa que pase algo". Cortázar murió un 12 de febrero a la una de la tarde.

anticipación y la fecha que nos dieron era el 13 de febrero. Fijate qué presentación, qué *vernissage*, qué tristeza. ¡Sentí tanto su muerte! Todavía hoy no me consuelo. Amigos, si, tengo algunos, pero amigo como fue Cortázar, nadie. Fue una amistad que duró más de treinta años.



maría esther vásquez

## UN ELOGIO DEL TRES

*Con el número dos nace la pena*

Leopoldo Marechal

AQUI DEL UNO AL DOS  
DEL DOS AL TRES

UN TRES QUE SE SOSTIENE Y BAILA  
DESDE SI MISMO  
CONSIGO MISMO  
UNA DANZA QUE BUSCA ENCUENTRA Y PIERDE  
PARA BUSCAR DE NUEVO  
EN SU LIVIANO JUEGO DE COLORES  
DE DISTANCIAS Y DE ANGULOS

EL DOS NO VOLVERA  
TAMPOCO EL UNO

EL UNO YA NO ES UNO SOLO  
NI EL DOS ES SOLAMENTE DOS

FUERON ORIGEN FUERON  
ACASO TAMBIEN PENA

Y DEL EDEN Y DEL CASTIGO  
NACIO EL SUDOR NACIO LA MUERTE  
COSAS SIN IMPORTANCIA  
PUESTO QUE DEL EDEN Y DEL CASTIGO  
NACIO POR SOBRE TODO LA ALEGRIA

ESTO ENTRE TANTO Y TANTO  
ESTA DANZA DEL TRES  
QUE IGNORA AL DOS Y AL UNO

COMO IGNORA EL EDEN  
Y HACE FRENTE AL CASTIGO

SOMOS LOS REBELADOS  
LOS VERDADEROS ANGELES

CON EL UNO Y EL DOS HACEMOS TRES  
QUE ES MUSICA Y TRIANGULO Y ESCANDALO

DEL TRES SALTAMOS A LA ESPIGA AL VIENTO  
EL TRES ABATE EL CERCO QUE ENCERRABA  
AL DOS EN DIALOGO SIN ECO  
AL UNO EN SU PERFECTA IMPERFECCION DE ESTATUA

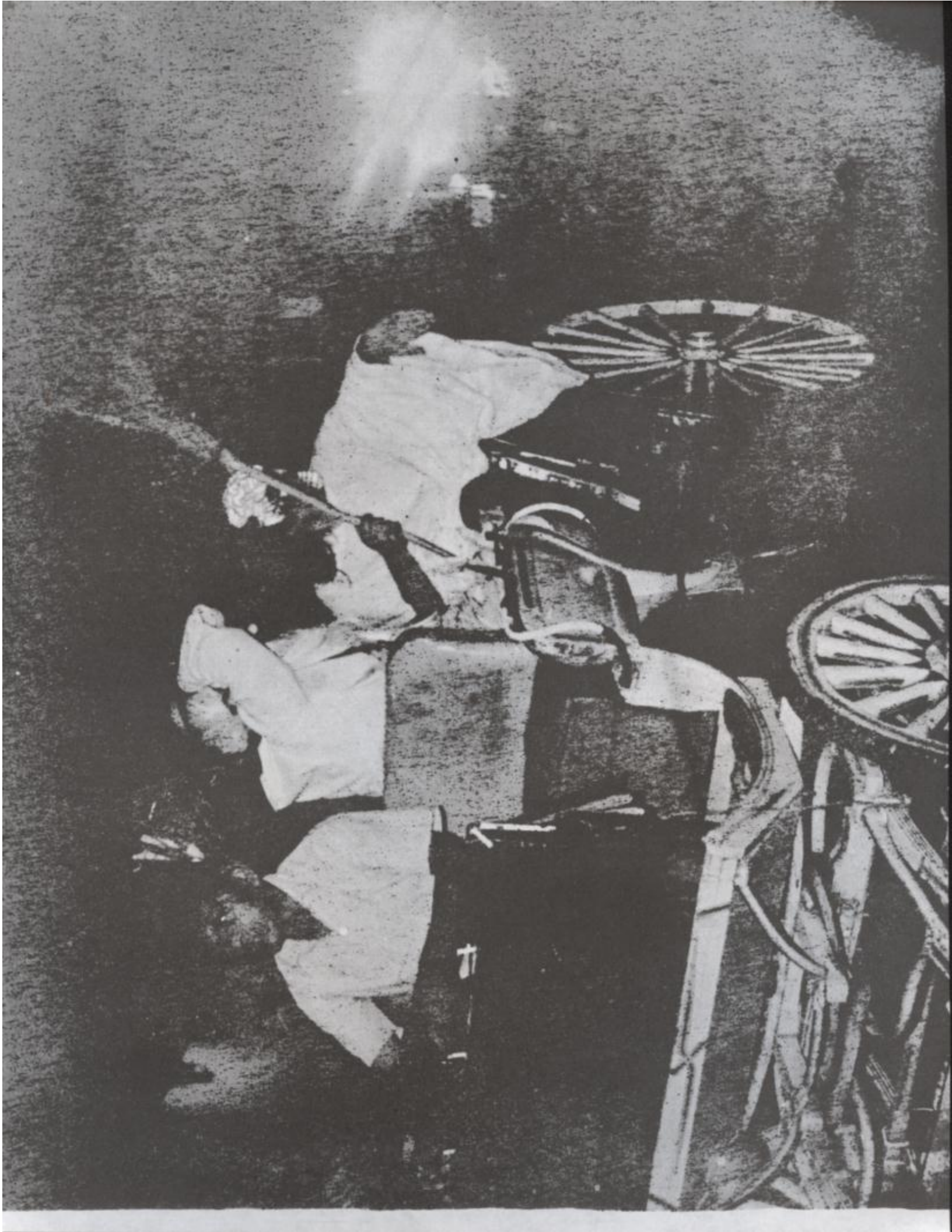
Y DEL EDEN Y DEL CASTIGO  
NACE POR SOBRE TODO LA ALEGRIA  
CUANDO DEL DOS AL TRES IRRUMPE EL HOMBRE


EL HOMBRE REBELANDOSE Y RIENDO  
CONTRA EL SUDOR CONTRA LA MUERTE

LA HUMANIDAD NACE DEL TRES

LOS VERDADEROS ANGELES QUE DANZAN  
LAS INFINITAS TRIADAS DE SU DANZA







*El Acecho de los  
Mecenas con Chiripiolca*

para ambas

-"Viste lo del mecenazgo?" le dice clarito la chica y claro, inmediata-mismo se le viene a la mente Don Cayo Cilnio Mecenas (69 - 8 a de J.C). Carlos Ernesto, tan necesitado de un verdadero mecenas a la altura de su soberbia, se lo mencionó antes de la conferencia que diera en el auditorio Salomón de la Selva de la UNAN. *"Caballero romano, n. en Arecio (hoy Arezzo)... que aprovechó su valimiento con Augusto para favorecer las letras y las artes"* - dice el Pequeño Larousse Ilustrado - *"Virgilio, Horacio y Propercio gozaron de su protección"*.

Aunque lo prototípico hubiese sido recordar al glorioso y extrañado Lorenzo de Médicci: "el Magnífico". *La fiera herida* de Clarisa Orsini. Y junto a su nombre y el de ella, ya no los crímenes de larga tradición familiar, desde Cosme, el abuelo y luego su padre Pedro, y luego sus hijos Pedro, Juliano y Juan, sino el Arte, el Lujo y la Cultura Renacentista (con mayúsculas pliz). Asesinatos, violaciones, envenenamientos, ejecuciones, robos, en fin los orígenes de la nueva clase y de su banca olvidados hoy debido a sus immaculadas colecciones de pintura y de objetos de arte.

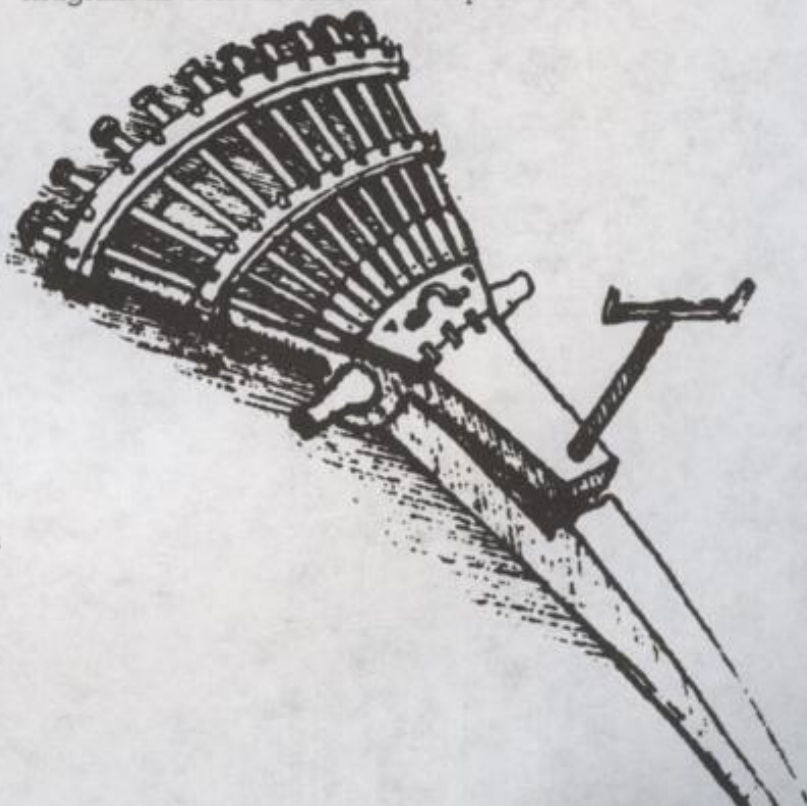
Decir Médicci equivale ahora a ver: Bruneleschi, Ucello, Donatello, Ghiberti, Michelozzo, Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, Filippo Lippi, Andrea Castagno, Ghirlandaio, los Pollaiuoo, Botticelli, Filippino Lippi y para no aburrir Miguel Ángel y Leonardo, que apenas empezaban a emplumar.

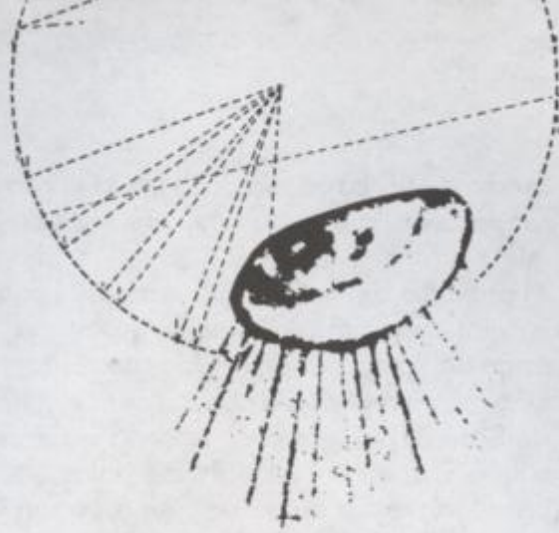
Pero seamos un poco más explícitos: el mecenas italiano de mediados del *cuattrocento* se relacionaba entonces, no ya al artesano medioeval que hasta hace poco había sido el pintor y el escultor y que en Nicaragua continúa de alguna forma siendo, sino al artista individual y a veces hasta genial. Piénsese, si se desea, en las Tortugas Ninjas. El tránsito de artesano a artista ocurrió, pues, paralelo al desarrollo del capitalismo. No es un secreto para nadie. En la edad media y durante la primera etapa del renacimiento predominó la idea del taller y del gremio. Será con el surgimiento de las cortes y las repúblicas que se da, poco a poco, la emancipación y la concomitante alienación de los artistas. Hausser, en su estilo didáctico lo aclara así: *"...Como los príncipes ponían interés en ganarse para su corte no sólo maestros hábiles en general, sino artistas determinados, a menudo forasteros, éstos debían ser liberados de las limitaciones gremiales"* Pero ahí nomasito aclara el status real del artista al inicio del renacimiento, *"...La emancipación...frente al gremio por consiguiente no es consecuencia de una conciencia realzada de sí mismos y del reconocimiento de sus pretensiones de ser equiparados a poetas y sabios, sino el efecto de que se necesitaban sus servicios... La conciencia de su importancia no es más que la expresión de su valor de cotización."* O sea que el artista va ascendiendo en el escalafón social bastante al suave y ligado a la demanda de su obra. Será hasta principios del *cinquecento*, ya con la venia del humanismo, cuando los artistas plásticos adquieran el rango de los prestigiados poetas y literatos. De nuevo Hausser: *"Para los artistas los humanistas eran los fiadores que acreditaban su valor intelectual, y por su parte los humanistas reconocían en el arte un eficaz*

*medio de propaganda para las ideas en que fundamentaban su dominio intelectual"*

El prestigio del artista aumenta así, hasta que a comienzos del *cinquecento* "los maestros famosos ya no son protegidos de mecenas, sino grandes señores por sí mismos". Rafael de Sanzio, por ejemplo, hace la vida sensual y lujosa de un príncipe. Posee palacio propio y cabalga por las calles de Roma, según Wener Sombart, *"cual príncipe coronado, acompañado de un séquito de admiradores y discípulos, cuyo número no bajaba de 50"*. Eran los tiempos que habían iniciado con Paulo II, el carnavalesco Papa "consagrado por entero al deleite de los sentidos".

Y ahora volvamos a los mecenas, que no sólo eran los Médicci de Florencia, sino también los Papas de Roma. Como olvidar a Sixto IV, por ejemplo, menos ahora con la Sixtina restaurada de la manera más polémica y atrevida. Y la lista crecería con los Montefeltro de Urbino, los Malatesta de Rímimi, los Gonzaga en Mantua, los Sforza en Milán, la casa del Este en Ferrara. Militares, déspotas, tiranos, en fin, prototipos de la inmoralidad total, pero a quién le importa? ... si protegieron y financiaron a los grandes del arte europeo renacentista, de paso formando espléndidas y magníficas colecciones de arte privado.





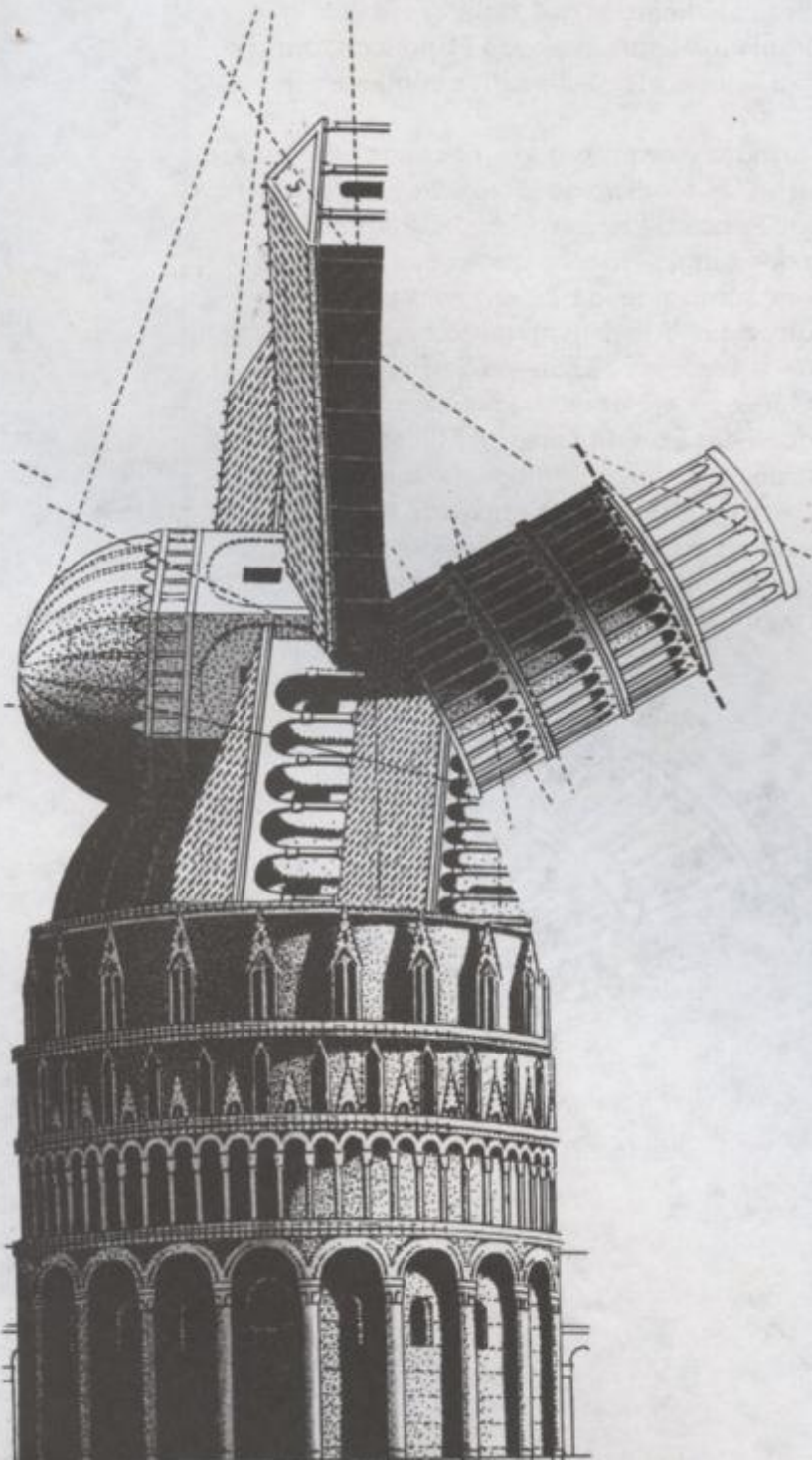
Fue indudablemente el renacimiento una época única en innovaciones con respecto a la *representación* que aun hoy tienen una incidencia tremenda en el desarrollo de la pintura y del arte en general. Es el triunfo del cuadro de caballete. La perspectiva como racionalización de la mirada a través de la ventana virtual del cuadro. El inicio de la libre oferta en contraposición al encargo conminatorio y restrictivo de la Iglesia. El surgimiento de la Academia en contraposición al taller.

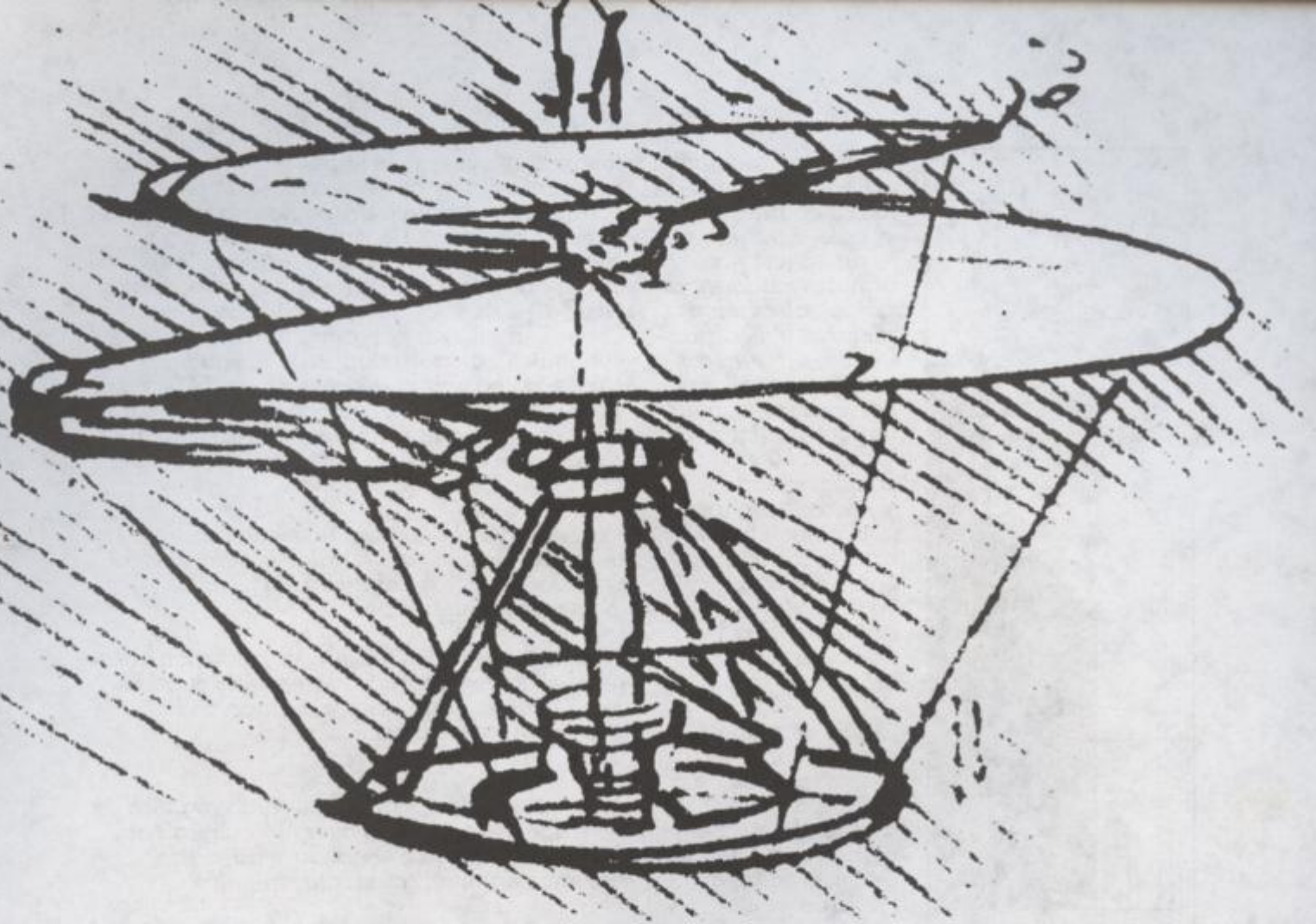
El mecenas pasará a ser eventualmente el primer "coleccionista". Coleccionista que ya no es la ciudad feudal y sus majestuosas catedrales góticas, orgullo de todo un pueblo, sino el burgués y su colección privada. El y "el artista que trabaja ajeno a los encargos son figuras históricamente correlativas; aparecen en el curso del renacimiento contemporáneamente, el uno al lado del otro." Ambos forman parte de una élite cultural trascendental y sectaria que tomó parte activa en la vida social y política de la época.

Años más tarde Sigmund Freud, un coleccionista, el mismo desde antes de adquirir fama, hacía su devastadora interpretación freudiana del asunto. Teresa del Conde en *Las Ideas Estéticas de Freud* y a propósito se lanza el siguiente repollo:

*No es posible soslayar una breve interpretación "freudiana" acerca del afán coleccionista de quien estableció el carácter multivalente del fetiche y relacionó la proclividad a la acumulación de objetos como un resabio de la fase anal, en la que el infante intenta manejar su entorno reteniéndolo -o bien prodigando- sus excrementos, como si ellos fuesen materiales atesorables. El amor desmedido por los objetos inanimados adquiere .....una condición fetichista que desplaza el afecto dirigido hacia un objeto sexual, hacia otro que se relaciona.*

Pero no seamos tan malos con los mecenas y coleccionistas de aquella lejana época heroica (y "revolucionaria") de la burguesía. La





verdad es que, no pocos de ellos, eran, además de excelsos *malevos*, intelectuales relevantes del humanismo y el platonismo. Lorenzo, el Magnífico, para poner el ejemplo de clavar, estaba íntimamente vinculado a la influyente Academia Platónica de Florencia, en donde le daba por *rebanar el queso*, entre otros, con Marsilio Ficino, Cristóforo Landino, Pico de la Mirandola y Angelo Poliziano. Además era también "el Magnífico" el dueño y principal promotor de la célebre biblioteca "Laureniana", creada por Cosme y una de las primeras grandes bibliotecas públicas de Uropa. Como autor publicó entre otras obras: *Stanze bellissime*, *Poesie volgare*, *Rime sacre*, *La Nercia da barberino*, *L'Ambia* y *De Conti Carnascialeschi*, todas de relativa importancia para el estudio de la literatura renacentista.

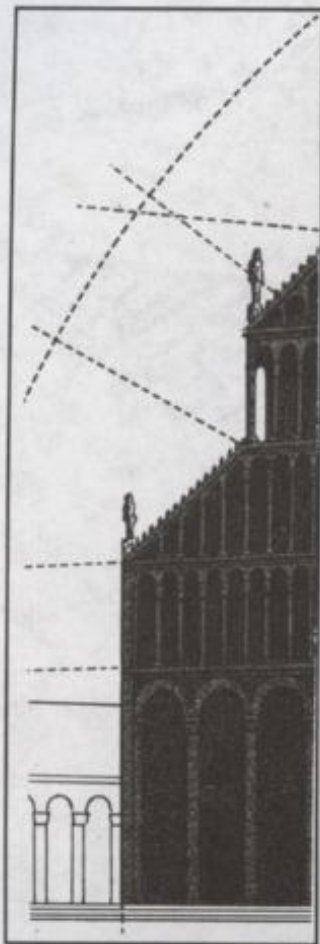
El otro lado de la medalla nos recuerda que no todo es tonalidad ni saturación rosa. ....Francis Haskell, por ejemplo, en su erudito y sorprendente texto acerca del Gusto, refiriéndose a Giovanni Battista Sommariva, el

destacado mecenas italiano del arte neoclásico, cuyo nombre está vinculado al de Canova y Proudohn, dice un par de oraciones lapidarias que no dejan de caracterizar bastante bien y lamentablemente a la mayoría de los mecenas y pseudo-mecenas del XVIII, XIX y claro el XX. Dice así Haskell:

*"Contaba Sommariva cuarenta años a la sazón; era muy rico, pero era una figura desacreditada, odiada y ridícula. Fue en esa etapa cuando empezó a recurrir, como tantos otros han hecho en tales circunstancias, al Arte para salvar la situación (mi subrayado)."*

Todo este wiri wiri a propósito de un artículo En Horas Libres que busca la "tradición perdida" del mecenazgo criollo. Es decir: la tradición elitista de la cultura burguesa y su pobre y fragmentada promoción de la misma. La Restauración Yupie del poderío burgués.

Cito el texto de estos nuevos "mecenas" primero, antes de opinar y ejercer criterio:



"Como consecuencia del resurgimiento de la banca privada en el país, así como por la apetencia nata de algunos ciudadanos por la colección de pinturas y de obras de arte en general, en Nicaragua está iniciándose, con un ímpetu similar al de los años 60 y 70, considerada la "época de oro" para la promoción del arte, la labor de los coleccionistas, ya sea a título institucional o personal" (Ariel Montoya)

O sea, que de acuerdo al poeta Montoya, gracias a la Banca y a "la apetencia nata" de ciertos ciudadanos que coleccionan cuadros y los guardan en sus diversas casas en el exterior del país o en

sus bóvedas de sus bancos, Nicaragua va hacia una segunda "época de oro".

Si bien la referencia escatológica no está nada mal, la situación concreta y tangible de la cultura actual y de la cultura durante esa supuesta primera época de oro, que ahora muchos añoran, no era tan *blooming* que se diga, al menos para la "insignificante" mayoría. Las estadísticas, entre líneas, cuentan otro cuento: desempleo, analfabetismo, represión. Pero claro no hay que generalizar, si no caeríamos en las mismas pretensiones puristas y aparentemente neutras de estos dos cándidos candidatos a mecenas. Se daba, es cierto, el famoso *Boom de las galerías* y su vergonzoso vínculo con el terremoto. Y también es cierto que los artistas plásticos presentaban a nivel centroamericano un coherente frente, si bien limitado y dirigido, sólido y consistente. Y también es cierto y no hay que olvidarlo, especialmente ahora que nuestros "colectores" nativos tratan de "limpiar" y "corregir" la historia del arte nacional, que era un arte comprometido con preocupaciones sociales profundas y verdaderas a pesar de lo ingenuas. Fue aquel un arte que criticaba en

resumidas cuentas la supuesta "época de oro", época más bien "color caca" según uno de los miembros del extinto grupo paradigma de la plástica nacional. Un arte en contra del sistema y la alienación que éste implicaba. Ver la obra de los miembros del grupo Praxis (1963-1972), incluyendo la de Mario Selva. Leer el manifiesto del grupo o examinar la suspensión de actividades de las galerías más serias al finalizar la década de los 70 bastará para quedar claro de su compromiso asumido por sus principales actores). Es falacia, pues, o más bien espejismo, la primera época de oro y más falacia la segunda.

*La mentalidad bancaria no es únicamente la de 'hacer dinero' sino fortalecer otros valores, entre los que están el arte y la cultura...."* (Eduardo Montealegre)

*Montealegre concluyó que la institución que representa continuará adquiriendo cuadros y esculturas, las que irán colocando en las sucursales ubicadas en el país...* (A.M)

Ante tan sofisticada y constreñida manera de conceptualizar y "promover" la cultura por parte de la nueva mentalidad bancaria, estamos en una *banca rota sinfónica*.

*El empresario y coleccionista privado Manuel Ignacio Lacayo.... señaló que comenzó a coleccionar obras de arte desde los 16 años de edad, "posiblemente por haberme formado en Europa", donde se compenetró desde esa edad con el arte y la cultura del Viejo Continente.* (A.M. citando a Manuel Ignacio Lacayo)

La concepción eurocéntrica del arte y la cultura que sostiene campantemente Don Manuel Ignacio, sorprende, no sólo por retrógrada e ingenua, sino también por su *falta de manejo*. A ninguno de los viejos zorros de la "época de oro" se le hubiera caído el zapote con tanta ingenuidad. *Afine más la mirada*. En todo caso la deconstrucción de la Historia del Arte Eurocéntrico llevada a cabo, a estas alturas, por *Raymundo y Todo el mundo*, especialmente la realizada por teóricos e investigadores del Sur, deja a nuestro "colector" diarte: *out en foul fly*, para los que anotan.

Otros aforismos a propósito de acumulaciones, resabios y fetiches:

*"Dijo Lacayo (quien tiene obras de pintores clásicos, entre quienes destacan El Greco, Renoir, Sorolla y otros....) que dedicarse a coleccionar obras de arte, es algo similar a un "virus", del cual jamás uno se puede*

desprender, ya que uno siente que nunca tiene suficientes obras de arte".

".....ahora me he dedicado mucho a la colección de obras maestras del Renacimiento, y me gusta mucho el arte cuzqueño, del Perú....Si las condiciones lo permiten (?), desearía algún día crear una fundación en la ciudad de Leon.

Condiciones????????? Fundaciones???????????

Pero falta más aun: Escuchemos ahora al empresario convertido, por obra y gracias de una magia gaseosa, en Crítico y Comisario de Arte:

...la "última gran etapa artística (de Nicaragua), vino de los discípulos del maestro Rodrigo Peñalba: de ahí salieron Alejandro Arosteguí, Armando Morales, Leoncio Saenz, grupo que a mi juicio, no ha vuelto a repetirse".

Asimismo sostuvo que la "época de Oro" de la pintura nicaraguense, fue de 1965 a 1976, dejando entrever que ahora existe un "resurgimiento", al haber pintores que se cotizan muy bien en el extranjero, como Morales, Nordalm, Arosteguí, Dreyfus e Icaza.

COOOOrecccccccccccccccccccccccto/ y Pozuelo es.....mucha galleta.

Nuestro empresario se sabe la respuesta invariable y perenne. Viva, pues, el lugar común y la estagnación mental.

Con respecto al "resurgimiento" No coments....

Y sigamos adelante que ya vamos llegando a la moraleja obvia y predecible de nuestra Koolta diestra:

"Y desgraciadamente en la época de la revolución, los pintores, quizás motivados o forzados por el poco mercado interno, se guiaron por la pintura política."

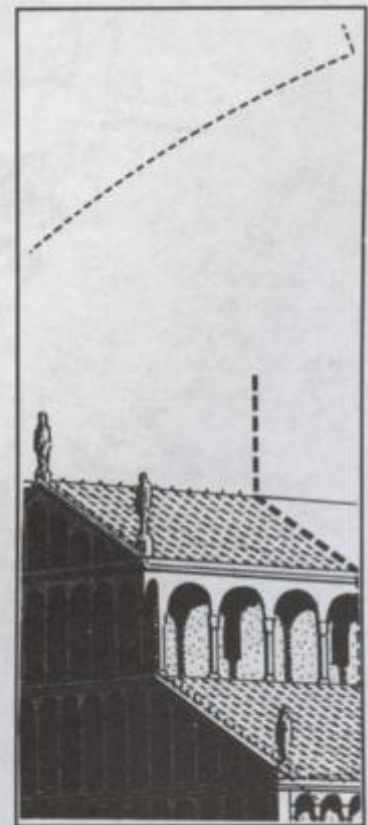
"Se usaba el arte como medio para difundir mensajes políticos, así como de una Nicaragua primitiva y colorida, pero homogénea, sin fomentar la libre expresión del artista, pues el que no estaba de acuerdo con esa doctrina, tenía que salir de Nicaragua...."

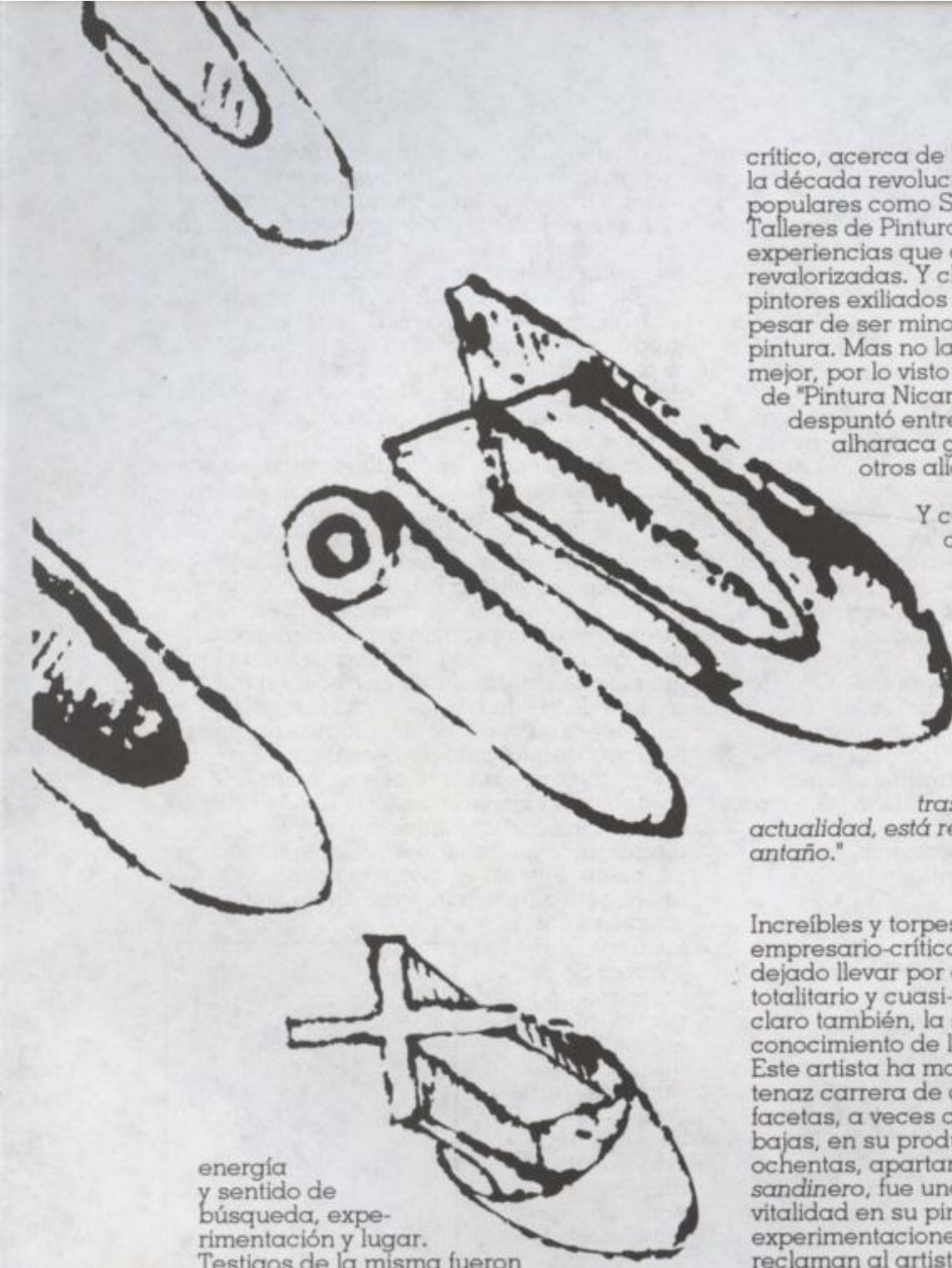
La ecuación de Ignacio pareciese ser:

Revolución = Desgracia = pintores forzados = 0 mercado = pintura política = homogenización

Bonito tu cuento pero Nel.....Pastell!!! Y acá no

hay contestación de grupo. Así que a pesar de la gran "creatividad" de la respuesta de nuestro mecenas, ésta demuestra únicamente el desconocimiento de lo que sucedió acá en los ochenta. Primero que nada, y váyase de espaldas mi estimado "coleccionista" en los 80s hubo Mercado de Arte, de hecho mucho más dinámico que el actual. Si no lo cree pregúntele a Josefina para que le dé su explicadita. No se podrá negar la existencia de un arte político, pero éste fue hecho, aunque usted no lo crea, por convicciones propias de los autores y no por extrañas motivaciones o por ser forzado a ello. Que me desmientan si no fue así. En todo caso fue el arte político uno de encargo y su problemática y consecuencias a veces nefastas se discutieron en las asambleas de la Unión Nacional de Artistas Plásticos. No fue, como se pretende, la tendencia más común en el desarrollo de la plástica de los ochenta. Al contrario, la década pasada a pesar de los innumerables desaciertos y errores (el más grande de los cuales fue quizá la implementación del contraproducente y mal llamado "centralismo democrático" y la creación paralela e innecesariamente competitiva y confrontativa de dos Ministerios de Cultura), fue la década de mayor dinamismo y pluralidad en cuanto a plástica se refiere. Fue el semillero de hecho de lo que ahora está ocurriendo, incluyendo a sus pintores jóvenes favoritos: Nuñez y Rivas. Se dio entonces una revalorización de las distintas disciplinas artísticas, hubo una desjerarquización en las artes al menos a nivel conceptual, se impulsó el muralismo (extremadamente político y didáctico, ya se sabe), la gráfica, la fotografía, la caricatura, el dibujo, las instalaciones y la pintura no se quedó atrás. Desde los "viejos" hasta los "jóvenes" se embebieron de una nueva





crítico, acerca de la pobreza en la plástica de la década revolucionaria. Los experimentos populares como Solentiname, los CPC y los Talleres de Pintura también dejaron valiosas experiencias que aun merecen ser revalorizadas. Y claro nadie niega a los pintores exiliados o autoexiliados. Ellos, a pesar de ser minoría, también hicieron pintura. Mas no la única, ni precisamente la mejor, por lo visto en la antojadiza exposición de "Pintura Nicaraguense del Exilio" que acá despuntó entre vigilancia paramilitar, la alharaca generalizada de los medios y otros alias.

Y como para no dejar lugar a dudas, nuestro nuevo Comisario de Arte y Pintura ejemplifica sus teorías y descubrimientos con unas pocas líneas acerca del pintor Róger Pérez de la Rocha:

*"Se había estancado (Pérez de la Rocha) en motivos revolucionarios, tras subrayar que en la actualidad, está recobrando la calidad de antaño."*

Increíbles y torpes las conclusiones del empresario-crítico. Evidentemente se ha dejado llevar por el cliché del arte político totalitario y cuasi-stalinista. De paso, deja en claro también, la superficialidad en el conocimiento de la obra de Pérez de la Rocha. Este artista ha mostrado, a lo largo de su tenaz carrera de casi 30 años, diversas facetas, a veces contradictorias y con altas y bajas, en su producción pictórica. Los ochentas, apartando el rentable y "automático" sandinero, fue una época de renovación y vitalidad en su pintura. Epoca de experimentaciones y desacomodo que aun reclaman al artista. Ver, por ejemplo, la serie de las pinturas-graffiti realizadas por el pintor a comienzos de la pasada década, bastaría para demostrar el "voltaje" y la pasión de las obras de los 80s. Aquella pintura, sin lugar a dudas creo, supera en mucho a algunos de los trabajos realizados hoy en día motivados o forzados por el poco mercado interno. Sus mujercitas desnudas, seguramente favoritas de Don Ignacio, no se sostienen de ninguna manera antepuestas a la fuerza y coraje de su "Yankee go Home", hoy en el inexplicablemente abandonado Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar. Claro que aquellas pinturas no se explicarían sin la revolución (y eso, con la "venia de todos", hay

energía y sentido de búsqueda, experimentación y lugar.

Testigos de la misma fueron los jurados de los Certámenes Nacionales de Artes Plásticas organizados por la UNAP/ASTC, tanto los nacionales (JEA, Parrales, DeEscoto, Valle Castillo, Ernesto Cardenal y Dolores Torres) como los internacionales (Tomás Parra, Adelaida de Juan, Arnold Belkin) y los críticos como Raquel Tibol, Dore Aston, Lucy Lippard, David Craven y José Robeiro. Revisar sin prejuicios la obra realizada en los 80 por los artistas nicaraguenses en general y por Morales, Sobalvarro, Leoncio o Pérez de la Rocha, para sólo referirnos a los que menciona nuestro empresario, es contradecir con hechos la antojadiza afirmación del novel



que borrarlo ) y claro, tampoco son pinturas como para beberse una coca cola helada ante los "vergazos" de escoba del Pérez de la Rocha de entonces.

En resumidas cuentas, y lamentando desilucionarlos un tanto:

Así como cuatro paredes, un manojo de clavos, un *split* y unos cuadritos no hacen a nadie *galeriísta*, tampoco comprar cuadros (incluso si son caros y "clásicos"), dar declaraciones "audaces", y creer que *todo mundo es nuevo*, hacen a cualquiera *mecenas* ni *coleccionista*. *Excuse* mi.

En Nicaragua estamos lejos de un verdadero mecenazgo y estamos lejos de un coleccionismo serio. La verdad es que jamás los ha habido. Ni antes ni ahora ni después. Se dieron algunas *relaciones de trabajo* entre la burguesía y los artistas, pero la burguesía siempre miró de menos y con recelo a los artistas que no eran de su estirpe. Traer a colación la "pedidera de rebajas" como "tema" principal de conversación de nuestros cultos coleccionistas y mecenazgos será *enough*.

Con respecto a las colecciones, las públicas son prácticamente inexistentes y las privadas son pequeñas, modestas y poco selectivas. Se carece, pues, en nuestro país de colecciones representativas y serias. Y el abandono en que se encuentran los escasos museos del país es vergonzoso ( caso del Museo Cortázar el más dramático y significativo). No podemos, pues, hablar de mecenazgo porque realmente no existe. El subdesarrollo integral de nuestros tecnócratas, yuppies y nuevos ricos *revolucionarios* no lo permite ni lo permitirá.

Por otro lado, el famoso *renacimiento de nuestra plástica* que tan alegremente proclama y anuncia nuestra derecha, no se sabe dónde se manifiesta. El panorama desolador y más que preocupante de la red comercial de galerías no permite verlo. Allí, con el aval de una crítica literaria de arte bastante irresponsable y elaborada, se ofrece un pastiche que ahora nos hacen pasar por el "nuevo arte nacional". El Arte de la democracia. Así, mientras en unas galerías aparecen cuadros de Sras. de sociedad que pintan cándidamente los cándidos recuerdos de sus *roots*, en otras, aparecen cuadros "gastronómicos", que prácticamente "huelan", de pintores exiliados empeñados en regresar a dar su "granito de arena" (por supuesto que en el ojo del espectador incauto). Y la cosa no para ahí: en otra, se exponen pintores europeos cuyos nombres no merecen ser recordados (ni en el catálogo de la propia

galería), así como tampoco sus obras de domingo de goma; y en otra sala, en el Simulacro plástico del año: la exposición de "Pintores en el Exilio", se trata de "jerarquizar" de la manera más irresponsable y oportunista a "cualquier pintor" utilizando a Armando Morales de escalera eléctrica y "el exilio" como parámetro plástico de curaduría. Tampoco faltan las salas de algún Centro Cultural dedicadas a exponer casi en exclusiva a parientes de "nuestras" autoridades. Y en cuanto a la oferta internacional, ésta se limita a las exposiciones que consiguen los agregados culturales de las embajadas acreditadas en nuestro país. Estas por lo general dejan, como ha quedado visto últimamente, demasiado que desear, comprobando una vez más que Nicaragua no está en las *rutas importantes y priorizadas* de la cultura internacional. Las excepciones han sido pocas: la muestra de Cuevas, la de Tina Modotti y la de Juan Rulfo.

O sea que vamos al *softly* y *triste tu caso*. Los delirios *artístico-koolturales* de los nuevos financieros, como los bautizó el propio e idolatrado e "ideal" PAC, son tan sólo eso: Delirios chiripiolcos. Si realmente quieren jugar a ser los nuevos Médicci las oportunidades sobran. Absténgase en la medida de lo posible, de tratar de emular "al Magnífico", escribiendo poesía, *canzionni* o tratados humanistas. Con respecto a la relación entre mecenazgos y artistas, no sería malo recordar a nuestros dos candidatos de turno, que ahora la cosa ha cambiado. Ya no son los artistas, los hijos de casa de la primera "época de loro". Se impone ahora el respeto y la seriedad, en la medida de lo posible, pues evidentemente, y estamos más que claros, no se le puede pedir coyoles al plátano

Raúl Quintanilla Armijo  
Managua Desolation Row  
Agosto 30/ 1995



# Urgencia de una nueva crítica centroamericana del arte

Juan Acha

**D**urante la III Bienal de La Habana, la Casa de las Américas invitó a críticos latinoamericanos a una discusión pública sobre su profesión. De inmediato salió a relucir el antagonismo entre ayer y hoy. Los de ayer toman los aspectos estéticos de la obra de arte por lo específico y se atienen a ellos exclusivamente, para señalar la subjetividad como la única capaz de agotar lo artístico, mediante certeras y atractivas metáforas. Los de hoy enfocan con realismo la polifuncionalidad de la obra de arte y tratan de asir sus distintos componentes, unos conocibles por la razón otros **sentibles** por la sinrazón. De hoy es, sin duda, la necesidad de analizar el conjunto de relaciones de cada realidad.

Críticos desconocedores de la realidad quisieron postular la autoridad de todo artista para ejercer la crítica, alegando su acentuada intuición. Las ciencias sociales (las del arte incluidas han evolucionado tanto, que resulta imposible a los artistas dedicarse, como antes, a conocerlas y seguir pintando. Se impone, pues, la división técnica del trabajo artístico. Es más: la producción, el producto y el productor no son materiales forzosos de la crítica. El consumo, la distribución y la cultura estética colectiva, en relación

con la industria cultural, tienen hoy mayor importancia. Además, la intuición también se da entre científicos.

En la discusión se formuló la urgencia de los latinoamericanos para no dar por sentados los conceptos de crítica de arte en circulación, limitándola al trabajo simple de criticar. Hemos de redefinirla de acuerdo con su realidad y nuestras necesidades. Primero, porque constituye un fenómeno sociocultural, cuyos inicios datan, después de algunos antecedentes, de mediados del siglo XVIII. Luego porque consiste en una actividad profesional y como tal analiza obras recién nacidas con el fin de producir un texto público. Las informaciones y descripciones de este texto deberán señalar qué ver, qué interpretar y qué valorar, al mismo tiempo que enseñan cómo hacerlo. Lo más importante: el texto ha de argumentar con razones sus afirmaciones y negaciones. En su defecto, no habrá crítica de arte propiamente dicha. Las publicadas no lo son en su gran mayoría, porque no pasan de ser meras opiniones y comentarios a que tienen derecho unos vecinos cualesquiera.

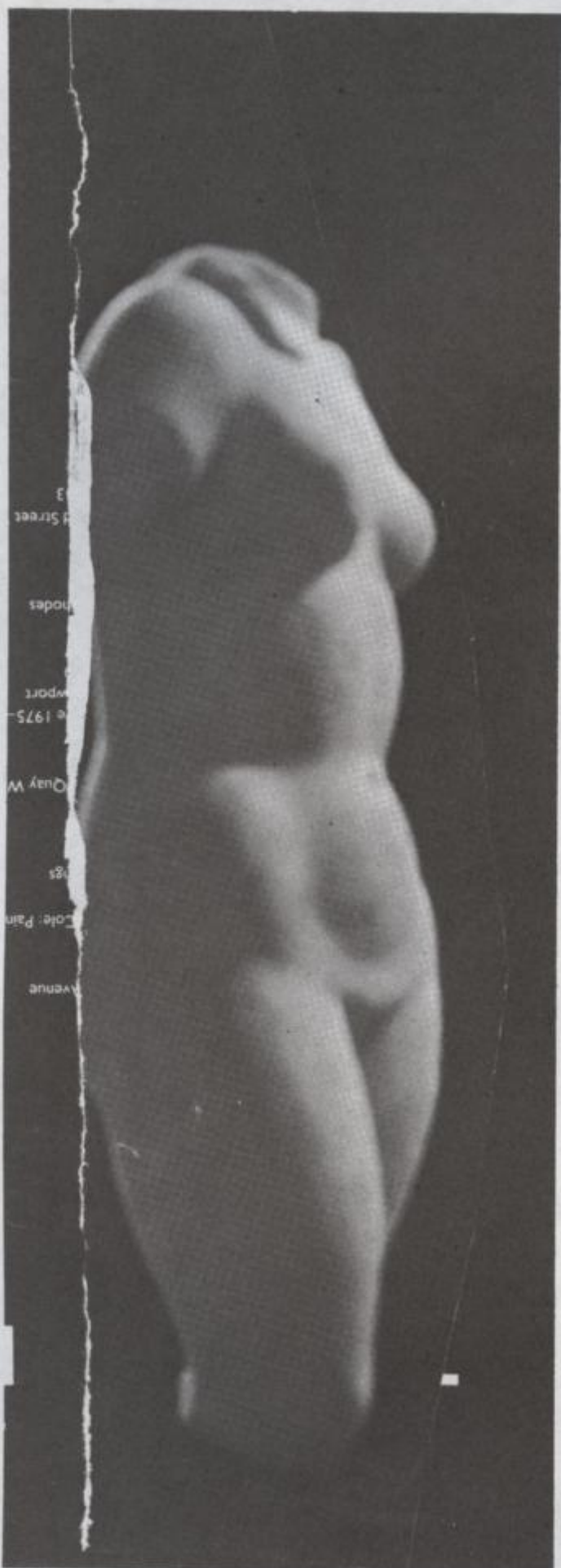
Durante mucho tiempo la crítica latinoamericana de arte estuvo en manos de literatos y periodistas. Sus textos todavía entretienen, en algunos países y son aplaudidos con entusiasmo como joyas literarias.

Después de la "**Fuente**" de Marcel Duchamp, implica una falta de profesionalismo el criticar una obra sin analizar sus vínculos con las ideas básicas de arte, hoy cuestionadas por doquier en el mundo.

La crítica latinoamericana de arte - se dijo- no sólo ha sido pobre en aportaciones conceptuales y en la producción de conocimientos de nuestra realidad estética y la artística seguirá pobre, si es que no promovemos, en nuestra América, el pensamiento lógico, crítico y dialéctico, hoy ingente. Exaltamos las manifestaciones sensitivas de la cultura, con el consecuente menosprecio de tal pensamiento: se le considera parasitario de la creación. En muchos de nuestros países, ni siquiera existe una buena crítica política, como tampoco la literaria que debe haber, por predominar la literatura en nuestros ámbitos culturales y ser muy antigua. Encontramos en cambio, el a veces involuntario despotismo de los literatos sobre las actividades artísticas.



Juan Acha.  
Perú 1916 -  
México D.F. 1995



## *desventaja moral*

-esCOGE tú, *hipócrita lector*:

Las niñas buenas van al cielo  
y las malas a la cama.

(reclamo de las niñas buenas):

¡Nosotras también vamos a la cama!

*JUAN CHOW*  
*junio 94*

## *moraleja de la ausencia*

-No acostarás mujerzuelas en la  
cama de tu mujer.  
Mas no te mortifiques si sólo  
está la cama.

¡Nunca las acostaste en la  
cama de tu mujer!

*JUAN CHOW*  
*abril 94*

## *el orgasmo*

El que estuvo en el **paraíso**  
y juró que volvería  
y volvió  
fue **polvo** de calidad.

*JUAN CHOW*  
enero 94

## *coito interrupto*

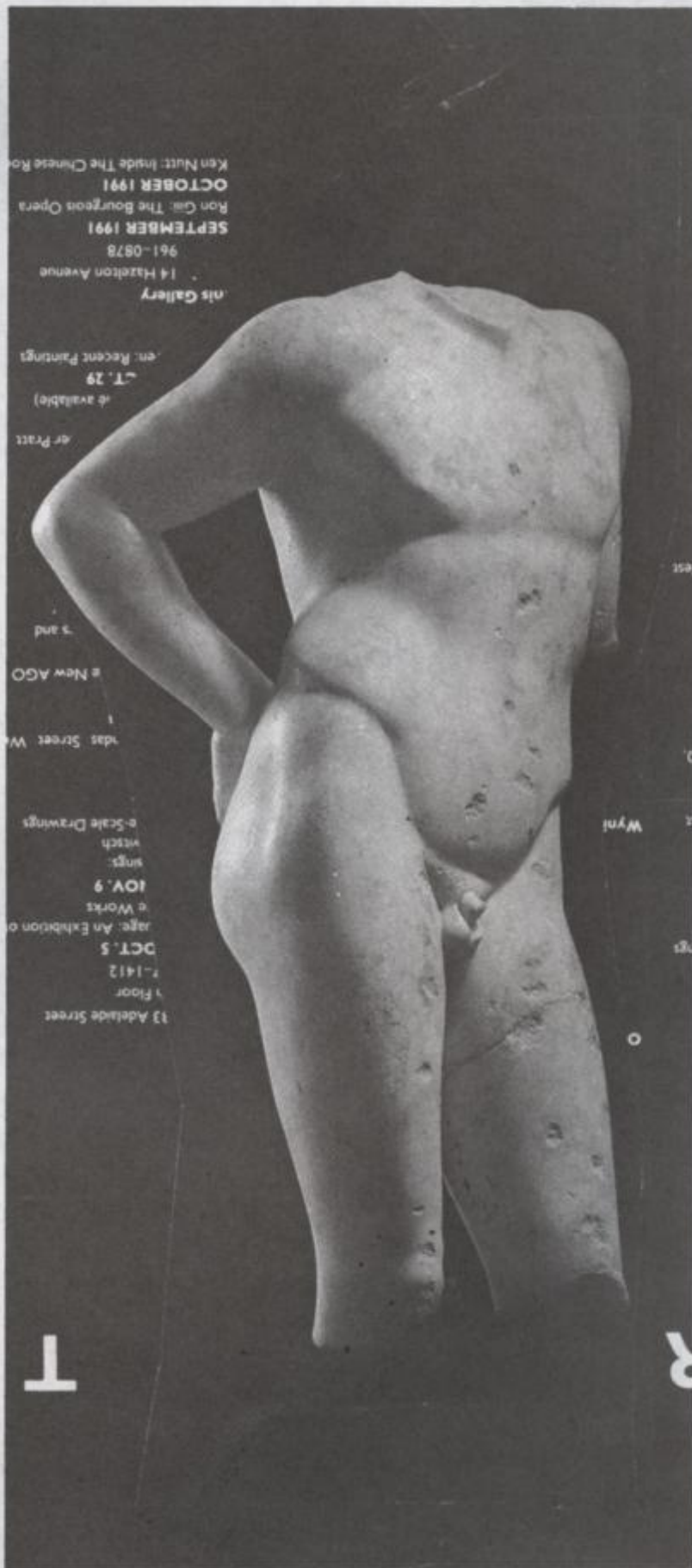
Francisco de Quevedo y Villegas,  
**polvo enamorado**, sentenció,  
por alguna razón que le ocurrió  
en la cama, que un **polvo** frustrante  
es lo peor que te puede suceder,  
porque polvo eres y en  
polvo te convertirás.

*JUAN CHOW*  
enero 94

## *el placer de la carne*

¡Porque el día que el cielo se  
derrumbe y la mujer desaparezca,  
vas a morir!

*JUAN CHOW*  
dic. 93



Ken Nutt: Inside The Chinese Ro

OCTOBER 1991

Ron Gil: The Bourgeois Opera

SEPTEMBER 1991

961-0878

14 Hazelton Avenue

nis Gallery

en: Recent Paintings

~T, 29

re available)

er Pract

s and

New AGO

idas Street W

e-Scale Drawings

visch

sngs:

10V, 9

e Works

jage: An Exhibition o

DCT, 5

7-1412

1 Floor

13 Adelaide Street



# R reflexiones sobre anteojos dorados

para mi hermana Lola, feminista.

Ayer Dios padre me dijo: "no te juzgo". Yo muy consternado se lo agradecí en cuerpo y mente.

Buenos días compañeros, permítanme aclararles que la pintura más abominable del arte occidental es el "Juicio Final".

Miguel Angel colocó en la Sixtina, miles de cuerpos desnudos, vigorosos, fuertes, musculosos, llenos de potencia y energía ecuménica, pero únicamente gloriosos al nivel de la carne. Lamentablemente le hizo el juego a la cultura judeo cristiana de la forma más espléndida y genial que pudo concebirse: los mal portados a la izquierda, los bien portados a la derecha, y un oleaje de terror aullante recorre gestos, rostros, ojos y bocas de los condenados señalados por el dedo de Dios a la condenación eterna, y una sonrisa de beatitud babeante se aposenta en las comisuras labiales de los predestinados a la salvación.

Buenos y malos, blanco y negro, dentro y fuera, alma y cuerpo, masculino y femenino, clímax de un maniqueísmo bipolar que no reconoce matices, variaciones, transgresiones, metamorfosis ni tonalidades en gris mayor, bipolaridad para el logos, las coordenadas cartesianas y los comandos de las computadoras.

Amamantados por las tetas de la culpa y del pecado, sorbiendo desde la cuna ese veñeno lácteo, cuesta mucho concebir, sentir y respirar la vida como una aventura única e irrepetible.

A portarse bien mis muchachos, a acatar las normas, a bajar la cabeza ante la jerarquía, la autoridad y el establishment que se mantienen gracias al miedo.



Todavía siguen resonando los cabezazos contra el muro de las lamentaciones, arrepentidos clamorean perdón como terneros motos, se jalan los pelos (se mesan los cabellos), y si consiguen ceniza se la restriegan en la cara.

Estimados señores:

a través de este medio me dirijo a ustedes para felicitar a los ciudadanos de Sodoma y por tener la osadía de culiarse a los ángeles del Señor, no importa que les cobraran con lluvia de fuego su arrebató por la deslumbrante belleza, ahí Eros y Thánatos se estrecharon las manos, se abrazaron y se abrasaron.

Después vino Dante condenando a medio mundo, a tal tipo de pecado su círculo correspondiente, y en ese torbellino de almas condenadas, brillando con luz propia, como el "...dulce color del oriental zafiro...", Francesca de Rímini y su amante Paolo fundidos en el tormento eterno de un beso inseparable, beso no reproductivo, beso apasionado, placer en estado puro, al margen de la hembra vaca y del macho semental, que deben perpetuar la especie para aumentar los esclavos de sus fábricas y oficinas y los soldados de sus guerras.

Dos obras cumbres del arte occidental, pintura y literatura con el mismo tema, El Juicio inicial o final, el alfa y el omega con un tremendo Juez implacable juzgando, constante del terror, la angustia y el tormento de vivir esperando el veredicto y la sentencia, vaya y chingue a su madre, dirían en México, no joa coño, dirían en Cuba, coman mierda hijueputas, dirían en Nicaragua.

En su máxima expresión la antípoda del Budismo y su compasión (Karuna), pero no nos sirve la piedad para cadáveres, y se me vienen las imágenes del cirineo ayudando a cargar la cruz y el sudor del rostro, y el reclamo a los que querían lapidar a la adúltera, "quién se atreve a tirar las diez primeras piedras?".

David Ocón

Managua, Julio 1995



# Crítica de Arte y Culturas

Gerardo Mosquera



La relación entre culturas diferentes es uno de los grandes temas del fin del milenio. Su importancia resulta crucial para el espacio e influencias culturales que está ganando el Tercer Mundo "por fuera", en la arena internacional, y "por dentro" de las grandes urbes hegemónicas. Comienza a expandirse un cambio de conciencia en relación con lo étnico que abre por primera vez la perspectiva de un diálogo global de las culturas, en detrimento de un cosmopolitismo *Made in the West* o aún en la pequeña isla de Manhattan, como sucede en las artes plásticas.

Un verdadero desarrollo de esta nueva conciencia implicaría una revolución cultural, un enriquecimiento antropológico para toda la humanidad. Pero no podemos ser ingenuos ni perdernos en la retórica. Los problemas interculturales han sido puestos en el tapete por Occidente, y esto nos obliga a estar alertas ante una astucia que, mediante la flexibilidad, puede aspirar -conciente o inconcientemente- a conservar el control en una nueva situación que ha sido olfateada a tiempo. El Tercer Mundo no puede dejar que Occidente le haga también la interculturalidad.



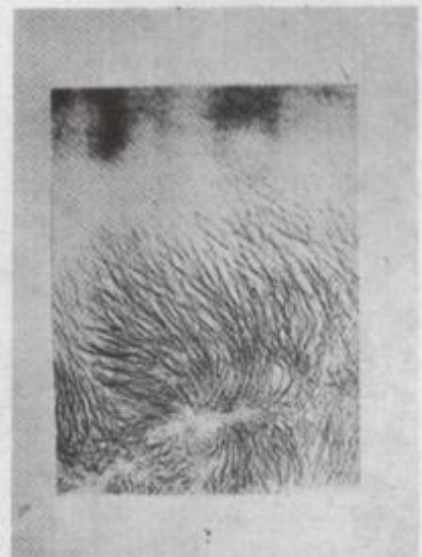
Por desgracia, esto ya está sucediendo. Y lo más grave es que en el Sur permanecemos bastante ajenos al problema y bastante dispuestos a bailar la danza de la otredad *para* Occidente, al son de nuestros propios tambores. Resulta sintomático que los pensadores que están adelantando reflexiones claves son en gran parte gente del Sur que vive en el Norte, o gente del norte. En América Latina la discusión casi ni ha empezado. Y ésta es otra de nuestras paradojas habituales, porque en teoría deberíamos estar mejor preparados que nadie para enfrentar las complejidades del asunto, dados la hibridez relativa de nuestras culturas y el carácter multinacional de nuestros países.

La cuestión de lo intercultural comienza en casa. Cómo vamos a enfrentar el diálogo horizontal de las culturas si apenas lo hemos resuelto dentro de países donde gran parte de la población permanece ajena al proyecto nacional supuestamente integrador? La ideología del mestizaje como solución armónica y equitativa de nuestra diversidad socioétnica - fórmula mágica- ha contribuido no poco a alejarnos de los problemas de nuestra propia otredad.

La contradicción se extiende en sentido horizontal, porque el desafío de lo intercultural no se tensa sólo Sur-Norte como respuesta a una relación de poder, sino también Sur-Sur como deformación post-colonial. A pesar de la comunidad metacultural, los latinoamericanos ni siquiera nos conocemos bien entre nosotros. Los proyectos integradores en la cultura (exposiciones, docencia, publicaciones, simposia, actividad institucional) están lejos de responder a lo crítico de la necesidad. En nuestras universidades con frecuencia ni siquiera se imparte con sistematicidad la historia del arte latinoamericano. Si poco sabemos sobre Jamaica, qué ocurrirá con África, Asia o el Medio Oriente? De estos continentes casi nos interesa solamente lo antiguo y lo tradicional, sin preocuparnos por qué allí sigue haciéndose arte. Una narrativa de la autenticidad estorba aun a los críticos para apreciar el arte contemporáneo del Tercer Mundo como reacción viva a las contradicciones de la situación post y neo-colonial.

Aprender a comportarnos interculturalmente en el juicio artístico conlleva no demandar la "originalidad" propia de la tradición

y las antiguas culturas, que corresponde a una situación desaparecida. Hay que analizar cómo el arte actual de un país o zona dados, satisfacen las demandas estéticas, culturales, sociales, comunicativas, etc. de la comunidad desde y para la cual se hace. Su respuesta suele ser híbrida, relacional, apropiatoria...en fin, "inauténtica", y por lo tanto adecuada para enfrentar su realidad de hoy. Uno de los grandes prejuicios eurocéntricos de la crítica y la Historia del Arte es menospreciar en bloque esta producción como "derivativa" de Occidente. Si hay que ser implacable con el colonialismo y el mimetismo que, es cierto, castran mucho arte contemporáneo del Tercer Mundo, no puede hacerse desde la nostalgia por la máscara y la pirámide.



# Crítica

Otro problema es la diversidad cultural. Si la traducción de una cultura a otra en todos sus matices resulta imposible, no lo es la capacidad de acercamiento y enriquecimientos mutuos. Ya decía Borges que el Quijote era famoso a pesar de sus traductores, porque su discurso interesa más allá del lenguaje. El relativismo cultural no debe fomentar nuestro aislamiento.

La diversidad incluye referencias de apropiación estética. Parafraseando a Harold Rosenberg, podríamos decir que el camino hacia la valoración intercultural de la obra de arte no es sólo cuestión del ojo, sino también del oído. La crítica deberá estudiar cómo funciona la obra en su contexto, qué valores se le reconocen allí, qué perspectivas abre, qué aporta... A partir de una comprensión específica reconocerá los mensajes de interés que la obra puede comunicar a la audiencia para la cual escribe o cura el crítico, y cómo puede contribuir hacia un enriquecimiento general y una ampliación de ese gusto que, quizás, no había llevado a rechazarla a primera vista por no corresponder a nuestros cánones. El oído irá expandiendo el campo visual, y éste aguzará a aquél.

El problema primordial para las exposiciones y los textos con sentido intercultural es la comunicación. Por un lado, tendrán

que basarse en la contextualización; por otro, se orientarán hacia aquello que puede interesar a los nuevos receptores. Por ser mediaciones tendrán que aceptar compromisos, pero deberán esforzarse por huir de los centrismos y las expectativas cliché.

En el papel suena fluido, pero en la realidad estamos lejos de soluciones ejemplares. Los obstáculos aumentan con el llamado arte tradicional. Este añade a la diferencia cultural la diferencia funcional, pues no se trata de arte en nuestra acepción de actividad autónoma. Su crítica, historia y exposiciones sólo podrán hacerse desde su sincretismo estético-funcional, y aún así estaremos forzándolo.

La conciencia intercultural está ayudando a deconstruir la Historia del Arte, ese relato eurocéntrico. Ha puesto en crisis su objeto y su metodología, al hacernos muy claro que usamos el término arte como un comodín para englobar actividades dispersas en distintas épocas y sociedades, a partir de su definición kantiana desde el Romanticismo. Ha contribuido a quebrar su teologismo. Ha descubierto lo restringido del enfoque monocultural para abordar una actividad tan ligada a lo cultural específico. Ha subrayado la necesidad de poner más énfasis en

los significados y las funciones, en contra de su centrismo estético. En fin, ha vuelto urgente la necesidad de reescribir esa historia, o mejor, del empleo de nuevos fundamentos y metodologías para una comprensión más compleja del Universo de las actividades estético-simbólicas.

La nueva perspectiva intercultural implica iluminaciones horizontales y verticales, pero en ambos sentidos. Cuando Robert Farris Thompson puso a un erudito tradicional Congo a comentar la pintura "africana" de Picasso, no estaba sólo haciendo un gesto que deconstruía al revés la apropiación del arte negro por el modernismo, y volvía elocuente lo ingenuo de sus afanes de universalidad. Los análisis de Fu-Kiau Bunseki profundizan nuestra apreciación de aquellas obras - inspiradas en formas africanas - aun para un punto de vista occidental. El comportamiento intercultural no consiste sólo en aceptar al Otro para intentar comprenderlo y enriquecerme con su diversidad. Conlleva que aquel haga igual conmigo, problematizando mi autoconciencia. Es, sin duda, un sano desafío al autoritarismo de la crítica y la historia.



Rebecca Stupack

# apropiaciones entrecruzamientos

Ibis Hernández Abascal  
Margarita Sánchez Prieto



5 012572 000277

La actual sociedad tercermundista, abordada de manera global y genérica, vive momentos de particular exacerbación de las hibridaciones y los entrecruzamientos culturales. Este es uno de sus síntomas más notorios al finalizar el presente siglo.

Sus naturales escenarios, los países en vías de desarrollo, han sido el marco identificador de consecutivas acciones transculturales que llegan a nuestros días.

Coexisten en ella niveles desiguales de desarrollo económico y cultural, como consecuencia de las diferentes condiciones imperantes a la llegada de los colonizadores y del modo de colonización puesto en práctica. Así, múltiples factores de carácter histórico permiten hablar de procesos remodeladores que apuntan hacia diferentes mestizajes en su contexto. Por un lado, la colonización implicó un corte brusco en la evolución lógica de culturas preexistentes, aunque algunas expresiones lograron sobrevivir y continuar su

desarrollo de forma paralela a la cultura impuesta. Por otro lado, comenzó un proceso de mezcla de componentes pertenecientes a diversos territorios culturales como resultado de procesos de asimilación e integración de lo autóctono y lo impuesto.

La independencia del dominio colonial no significó en todos los casos el reconocimiento del patrimonio cultural propio. En América Latina, por ejemplo, las nuevas naciones surgidas en el siglo XIX hicieron de Francia su modelo cultural, y no fue hasta la segunda década del siglo XX, que determinadas circunstancias históricas propiciaron un clima favorable para el rescate y revalorización de elementos culturales endógenos que participan junto a los lenguajes importados de Europa en la concreción de un nuevo arte en Latinoamérica.

Los gobiernos de los países africanos liberados más recientemente se han preocupado de inmediato por el rescate y protección

de las culturas tradicionales. En las regiones de Asia y Medio Oriente el sistema colonial chocó con civilizaciones milenarias y aunque muchas de sus expresiones culturales desaparecieron, otras continuaron su desarrollo sin sufrir tan violentas rupturas y traumáticos procesos bajo el dominio colonial y posteriormente.

De todo ello se infiere que la penetración de la cultura occidental con sus modelos y parámetros, no se produjo de manera uniforme y en iguales tiempos históricos en los territorios del Tercer Mundo. Indistintamente, con desfaces y peculiaridades propias a cada región, operó el establecimiento de sistemas artísticos similares a los imperantes en el Occidente Moderno para la creación y promoción del arte que se realiza y circula dentro de sus circuitos. De igual forma obró el acceso al llamado arte internacional: obviamente, los creadores de una aldea africana no han tenido el mismo nivel de acercamiento al arte euro-norteamericano que los

Tulio Romano  
Aeróbata, 1992, talla en maderas pintadas



artista artistas de Caracas o Buenos Aires, por citar casos.

El proyecto modernizador se ha desenvuelto de manera desigual en el exterior del Tercer Mundo. Es sabido que la industrialización, la explosión urbana y la entronización de los agentes modernos -la industria cultural, el turismo, el mercado nacional y transnacional, entre otros- no han logrado parejos niveles de desarrollo (dependiente) en las regiones.

Respecto a la incidencia lógica que tuvo la modernidad en las esferas de la cultura, vale señalar que su avance no impidió la perpetuidad de expresiones encasilladas bajo el rubro de "lo popular" en todas sus modalidades, formas de existencia híbrida y/o múltiples: urbana-vernácula

y popular-tradicional. A ellas la modernidad incorpora la presencia de lo popular -masivo (en cuanto a la connotación difusora de ambos términos), en lo referente a su capacidad de llegar a multitudes, además del papel integrador de la industria cultural en la conjugación de sus repertorios. De ahí que todas estas expresiones de lo popular hayan provocado el interés de folcloristas, antropólogos, historiadores del arte y comunicólogos desde sus circuitos de actividad.

Sin que sea objetivo hablar de autonomías entre estos campos de producción simbólica y concluyamos en los cruces y convergencias de sus escenarios de acción, nos referiremos a ellos consecutivamente en un intento de caracterizar otros aspectos que conforman las hibridaciones y entrecruza-

mientos de la sociedad y el arte tercermundista.

Partiremos de las culturas populares y sus manifestaciones afines (como el arte primitivo y naíf) en nuestros entornos, particularmente en América Latina. El quehacer de amplios sectores rurales, comunidades campesinas y grupos étnicos satisface las necesidades de las capas populares al mismo tiempo que se incrementa, como una fuente de ingreso más para suplir y remediar déficits -tanto del creador como del consumidor- en el capitalismo dependiente. Los reproductores de costumbres y tradiciones populares perpetúan su actividad como proveedores de un mercado de lo exótico, de tipologías locales, que participa paralelamente de las estrategias turísticas.

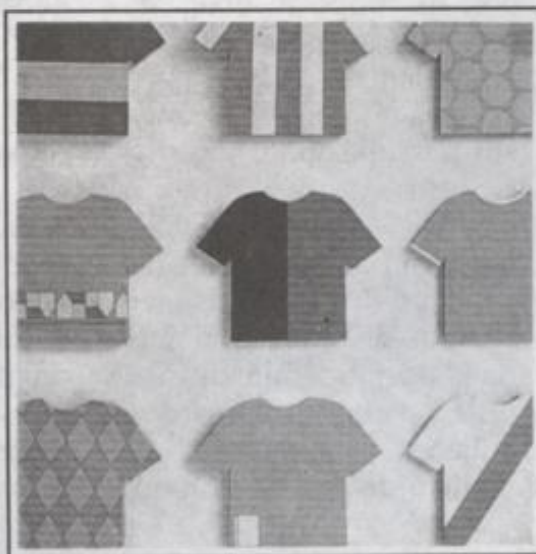
Por otra parte, el progresivo crecimiento de las urbes y la producción industrial provocó una segregación de los núcleos gestores de la cultura popular tradicional y el surgimiento de sectores sociales circunscritos al entorno ciudadano pero con una sociopercepción no elitista. Este proceso actúa en dos direcciones: primero, en favor del desarrollo de una cultura urbana que nace de los cruces de lo culto y lo popular, con productos particulares como el kitsch. A través de sus expresiones, las mayorías populares realizan una asimilación salvaje, banal o desprestigiada de los íconos y formas del arte culto al cual no tienen acceso directo. Segundo, permite la masificación e instauración de los medios de difusión "que despiertan un interés tan generalizado y cosmopolita"<sup>(1)</sup>, como agentes de la internacionalización de los mensajes. El bombardeo del mundo del consumo y de los medios masivos genera la aparición de una nueva producción simbólica que pasa a formar parte del entorno tercermundista.

Por último, fenómenos más recientes de alcance global remodelan los comportamientos socio-culturales en nuestros entornos plurales. La heterogeneidad cultural derivada de la historia de estos pueblos, entra en un grado de complejidad mayor debido al auge de las migraciones, la interculturalidad y de la transnacionalización. Estos "accidentes" aportan la dinámica de una nueva era: a los cruces categoriales de

"tradición y modernidad", "arte culto y arte popular", "hegemónico y subalterno" - parafraseando a García Canclini- se suma hoy la tónica de nuevos cruces factuales, de orientación contradictoria, que son fruto de la acentuación de desigualdades económicas de un mundo bipolar, los problemas fronterizos, la defensa de localismos y nacionalismos, el avance de la tecnocultura y por



Rubén Ortiz  
Santo Niño, 1991, fotografía



Rosana Fuertes  
Pasión de multitudes, 1992-93, acrílico sobre piezas de cartón

consiguiente el amplio flujo de las comunicaciones.

De este modo, en las postrimerías del siglo XX, el arte que se produce en el Tercer Mundo acusa rasgos poliformes sin precedentes, que redoblan los préstamos y reciclajes entre los sistemas estéticos en coexistencia. A él se une el producido por la diáspora tercermundista en el orbe desarrollado, aquel que por provenir de creadores multifocales, comporta un eclecticismo superpuesto de enfoques, códigos y mensajes, independientemente del universo simbólico que represente.

Si buscáramos denominadores comunes que sirvieran de incentivo para la realización de un proyecto expositivo, hablaríamos de una voluntad de afirmación de la estética tercermundista al margen de la "crisis de centralidad", una autoconciencia desprejuiciada de su hibridez, una liberación de las fronteras de lo potencialmente apropiable: "la estetización generalizada de la que hablaba Catherine David, a propósito de la obra de la artista iraní Chohreh Feyzjdjou.

Si bien muchas de las expresiones de los diferentes grupos podrían hermanarse bajo el concepto de lo popular, no pretendemos ceñirlas en tan sintética nomenclatura, teniendo en cuenta sus limitantes semánticas y por otro lado porque, salvo alguna excepción, se trata de la obra de artistas profesionales. Resulta preferible entonces hablar de apropiaciones y entrecruzamientos porque "...el arte no puede presentarse como inútil ni gratuito. Se produce dentro de un campo atravesado por redes de dependencia que lo vinculan con el mercado, las industrias culturales y con esos referentes "primitivos" y populares que son también fuente nutricia de lo artesanal... Ahora, su paralelismo con la artesanía o el arte popular, obliga a repensar sus procesos equivalentes en las sociedades contemporáneas, sus desconexiones y sus cruces(2).

La acción de apropiarse no resulta difícil sino más bien se pone de moda en tiempos de la posmodernidad. La tesis del chileno Bernardo Subercasseaux referente al modelo de apropiación que

explica la asimilación creativa y fértil de lo exógeno, se extiende a la apropiación "interna" de todas las fuentes que nutren culturalmente el Tercer Mundo. La posmodernidad legitima los inclusivismos locales e impone la apropiación como método.

No obstante, antes de referirnos a las expresiones que surgen como resultado de los mencionados cruces, debemos recordar que aún subsisten en nuestros contextos tradiciones vivas que han continuado su desarrollo -como ya mencionamos- interactuando con la vida moderna. Sus expresiones visuales se transforman en la medida en que creadores populares alteran su estructura morfológica convencional como respuesta a las necesidades que genera el decursar de la vida cotidiana y la incorporación de materiales elaborados por la sociedad moderna.

Komi Sokemawou, escultor togolés, parte de la tradición de los colons (esculturas hechas en madera policromada que satirizan la imagen del colonizador) para recrear mitos del vudú y escenas de la vida cotidiana



en una tipología netamente africana. Por su parte, Morgan Musorowembudzi, continuador de la tradición escultórica de los Shona de Zimbawe, cultiva la escultura en piedra pero rompe con el hieratismo característico de la manifestación al dinamizarla con nuevos temas. Retomando una tradición histórica, Soglo Lucien Seraphin realiza aplicaciones en retazos de tela con imágenes de escudos y banderas de los antiguos reinos de Benin.

Frente a la fatal identificación que el discurso hegemónico hace de estas expresiones con lo "local y subalterno", nos interesa valorarlas como portadoras de la sustancialidad ancestral de la identidad de estos pueblos y de la originalidad de una estética ajena a las sistematizaciones automáticas de la academia"<sup>(3)</sup>.

Si la producción de estos creadores integra el cuerpo mismo de las tradiciones, la obra de otros artistas, generalmente profesionales, sintetiza muchos de estos elementos con la visualidad que aportan los lenguajes del arte contemporáneo de Occidente.



Andrea Echeverri  
Virgen Lámpara, 1993. cerámica y ensamblaje

Es posible identificar soluciones plásticas, rasgos, símbolos y signos propios de expresiones tradicionales, desprovistos o no de sus significados contextuales, en obras de evidente factura contemporánea; tal es el caso de la grafía de la cultura bereber del norte de Africa, presente en la obra del argelino Denis Martínez. Además de esta forma de apropiación que se verifica a nivel de los referentes visuales, los artistas suelen recrear concepciones de carácter ético, religioso y filosófico pertenecientes a las cosmogonías de determinadas comunidades y pueblos.

Junto a la presencia de lo popular tradicional, lo vernáculo y el kitsch en particular suministran recursos, imágenes y facturas que se integran en propuestas conceptuales múltiples. Algunas ponen de manifiesto intenciones reivindicativas de lo chabacano, populachero, festivo y de otros aspectos considerados dentro del campo de lo banal, el mal gusto y la parafernalia del mercado. En este sentido, la artista Andrea Echeverri parte de la imaginería del santoral colombiano en obras que valorizan la

funcionalidad del objeto y cuyas soluciones plásticas son representativas del kitsch doméstico latino. Con igual propósito, la brasileña Sandra Tucci y la colombiana Ofelia Rodríguez, incorporan al espacio de la galería, en directo o dentro de reciclajes de orígenes eclécticos, procedimientos y haceres provenientes de la artesanía y las "artes menores" tradicionalmente excluidas de la gran Historia del Arte.

Utilizando la "banalidad intrascendente" de ciertas técnicas manuales típicas del ámbito escolar y la estética doméstica, Rosana Fuertes de Argentina introduce sutil e incongruentemente, cargas y densidades de un imaginario político, histórico, deportivo y publicitario no afín a la supuesta liviandad de este tipo de kitsch.

Otras propuestas evidencian intenciones revisionistas y desacralizadoras de mitos, arquetipos, retóricas y ritos con los cuales se ha construido una mal entendida identidad. El mexicano Javier de la Garza, manejando los recursos que ofrece el kitsch paródico, reproduce las imágenes del Chacmool y los Atlantes de Tula que "...han sido

elegidos y elevados al rango de ícono nacional (...) y figuran en todos los folletos, en todos los anuncios de todas las agencias de viajes, compañías de aviación y cadenas hoteleras (...). Se sitúa al filo de la navaja, entre lo que es propiamente kitsch (neomexicanista) y la crítica ácida en torno a estos signos de identidad" (4).

La mirada aporta matices al discurso cuando asume la cotidianidad. De las reflexiones críticas acerca de la manipulación de la idiosincracia, se pasa al humor desenfadado de las escenas populares de la costarricense Leda Astorga, a los prototipos callejeros del argentino Tulio Romano y al tratamiento lúdico de los objetos cotidianos en la obra del paraguayo Feliciano Centurión.

Ejercen cierta fascinación en los creadores, formas de representación y personajes de amplio alcance comunicacional como resultado de la acción difusora de los *mass media*. El comic, la historieta, los carteles, así como el Pato Donald y Bart Simpson, ofrecen la posibilidad de emitir comentarios y juicios de aspectos tan diversos

como la realidad social, la relatividad de lo original y lo reproducido y la sustitución de los arquetipos tradicionales por nuevos ídolos que portan falsos valores y comportamientos, procedentes del cine, la televisión y los folletines. Ilustran esta situación las obras de Rubén Ortiz que se refieren a la invasión de los símbolos de la sociedad de consumo en la iconografía popular, tradicional y religiosa mexicana; las de Trigo Piula, artista congolés, que aluden a la transformación del mito en la sociedad africana con el arribo de las nuevas aspiraciones que despierta la publicidad; y las instalaciones de Nadin Ospina donde, al decir de Javier Gil "...la magnífica imagen de un Simpson precolombino permite pensar una actitud similar entre el coleccionista de originales y el coleccionista de imágenes masivas".

En un afán de hacer uso cultural de objetos y mecanismos ajenos al arte, los artistas se apropian de la producción simbólica asociada al mercado que implanta códigos y mensajes susceptibles de ser reciclados. Los bienes de consumo que éste proporciona y deifica en

su asociación con los *mass media* son asumidos irónicamente por Luiz Ernesto y Barrao, ambos de Brasil, en un intento de mostrar su condición de nuevos ídolos artificialmente creados. Los artefactos se transforman en obras de arte por la intervención de la mano del artista; en otros casos su representación establece un diálogo o contrapunto con las formas consagradas por los estilos de la Historia del Arte en una misma obra.

Mientras los objetos de consumo alcanzan un espacio en la galería, las obras obtienen un lugar en el mercado. Como parte de la reflexión acerca del arte en su condición de mercancía, los artistas reproducen paradójicamente los mecanismos de la mercadotecnia y la publicidad. Así, la artista Chohreh Feyzjdjou convierte el área de exhibición en un almacén, Marcelo Cipis en corporación y Juan Andrés Posada Jaramillo en stand promocional.

El código de barras ha sido otro de los recursos más empleados. Cargado de múltiples significados - precio, marca, lugar de fabricación, detentor de

calidad- se superpone a otras imágenes (originales o reproducciones) seleccionadas previamente por el artista para referirse a todo aquello que se ha puesto en venta: desde las creencias religiosas hasta el patrimonio cultural. Cuando el argentino Marcelo Boulosa emplea este código "... parece decir que hasta sus cuadros deben pasar por el mercado y marcarse por sus huellas. Así parece dialogar consigo mismo -no sin ironía- sobre las posibilidades de la autonomía artística en una sociedad de masas"<sup>(5)</sup>. Por su parte el Grupo Agri-culturel lo emplea para referirse al marketing museológico, superponiéndolo a imágenes artísticas consagradas que se reproducen en tarjetas postales, almanaques y souvenirs turísticos.

Como podemos ver, la apropiación alcanza magnitudes insospechadas, aunque ya argumentamos que esta acción no se circunscribe a una moda inclusivista: los creadores tercermundistas la practican como método inherente a una conciencia cultural híbrida, abierta a códigos y operaciones socioperceptivas plurales,

Si antes los entrecruzamientos sólo se limitaban a explicar nuestra identidad transcultural y contemporaneidad artística, ahora vinculados a las apropiaciones, afloran como tema intencional de obras y por ende de proyectos curatoriales. Lo más significativo es que el fenómeno ha devenido en sí mismo un tópico de actualidad que, junto con el multiculturalismo, integra los discursos de la crítica a nivel global y penetra con la obra de algunos artistas representativos de sus formulaciones, en los circuitos del *mainstream*.

## Notas:

1. Mosquera Gerardo. El diseño se definió en Octubre. Ciudad de La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1989, p.35.

2. García Canclini, Néstor. Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México D.F., Editorial Grijalbo, S.A. de CV., 1990, p.226.

3. Camara, Ery. "Enigmas de la encrucijada: luz y visión. Recepción y distribución del arte africano". Atlántica Internacional, Las Palmas de Gran Canaria, No. 5, julio 1993, p.14.

4. Debroise, Oliver. "Javier de la Garza: fusiones". En catálogo de la exposición Javier de la Garza, Galería OMR, México D.F., enero 1993, s.p.

5. Katzenstein, Inés. "Marcelo Boulosa. Los márgenes de la pintura". En catálogo de la exposición Boulosa, Galería Jaques Martínez Arte Contemporáneo, noviembre 1992, s.p.



## Tres mujeres helenas y una nicaragüense

a mi madre, Elida

### Circe

Esta noche fría en que las mujeres interrumpen el sueño del amado, te he recordado Circe.

Y te he visto ahí, sobre la alta roca, oteando desde tu lejano horizonte, tu soledad de maga abandonada, llorando lo inútil de tus filtros y de las caras prestadas con las que en vano le pusiste tantas trampas al amor.



### Penélope

Penélope, sin quererlo y sin saberlo, fue lejana precursora de nuestras obreras textiles. Sus manos tejían y destejían sueños y desvelos, historias de reyes y reinos; mujeres de largas esperas y hombres como dioses que desafiaron por igual al mar y al destino. Por relatos nos llega que perseveró contra la soledad y el sitio de temibles pretendientes y que la vida, como final de telenovela feliz, un día inesperado la premió con el retorno del amado.

### Cassandra

A Cassandra, hermana de Héctor, hija de Priamo, Apolo le dio el don del augurio pero le negó su esencia: la credibilidad. Poseía por lo tanto la angustia de la verdad no creída. En vano previno a los suyos contra el caballo votivo frente a los altos muros de Troya, aquella mañana en que tan dulce parecía la victoria.

### Elida Cuarezma de Quintana

Cruzó el mar embravecido de la vida en una frágil canoa, usando como remos sólo sus manos y el pedal incansable de su máquina de coser; y llevó a puerto seguro a su familia a pesar de haber quedado ciega de tantos desvelos. De niña, sentada en las piernas de la abuela, oyó historias de héroes y de mujeres extraordinarias, y admiró sus grandes hazañas y sacrificios, sin sospechar, en su humildad, que ella también había sido una de ellas.

Krasnodar Quintana



Rebecca

## LOS VASOS GRIEGOS



DE la Pintura de Grecia, existen numerosos testimonios escritos que recogen nombres de pintores (Polignoto, Micón, Parrasios, Zeuxis, Apelles), anécdotas, descripciones verbales de sus obras, y datos relacionados con características de su estilo. Sin embargo, lo poco que se conoce, es sólo a través de copias hechas posteriormente. Son las pinturas de los VASOS las que reflejan lo que fue la Pintura monumental de que nos hablan viajeros y escritores como Pausanias y Plinio el Viejo.

En la superficie de los VASOS comienzan a formarse los temas que más tarde, en un estilo -



tratamiento- más maduro, van a constituir los asuntos de la Pintura mural y de los frisos que decoran los templos.

La decoración de los VASOS más antiguos responde al llamado 'estilo geométrico'; hay un vocabulario en donde los elementos decorativos o simbólicos, van desapareciendo al introducirse la figura humana, diseñada también a base de estricta geometría. No obstante, la aparición de la figura humana actuó como factor disolvente del estereotipo geométrico puro, insuflándole vida al conjunto de la decoración.

Las más antiguas 'vasijas' (siglo VIII) son enormes y servían como estelas mortuorias; se levantaban sobre las tumbas, y estaban perforadas en el fondo para que las libaciones llegaran a los muertos. Pero los VASOS, propiamente lla



mados así y una de las primeras y más importantes creaciones del genio helénico va naciendo en el torno del alfarero y definiendo sus formas que se perfeccionan y estabilizan: el ánfora, la crátera, el kilix, la hidria y los lecitos.

En los VASOS de la época arcaica, los de figuras negras sobre fondo rojizo de la cerámica (siglo VI), se inventó casi todo; los VASOS de figuras rojas sobre el barniz negro del Vaso (siglo V), lo que hicieron fue adoptar los temas y la composición con un más acusado realismo, determinado por la época y natural evolución de las artes visuales.

El poeta inglés John Keats (1795-1821), para quien "la belleza es otro nombre de la verdad", se encerró en el Museo Británico entre los Vasos griegos; e intuyó que sobre el dolor que rige nuestras vidas, el arte puede infundirle eternidad a la alegría de un instante ("a thing of beauty is a joy for ever"); y escribió su ODA A UNA URNA GRIEGA, cuya primera línea reza: "Thou, still unravish'd bride of quietness...." ("Tú, inviolada novia de la quietud...").



Carlos Martínez Rivas

# E L BURRO PINTOR



**Fábula que acaba de acontecer.** Exasperados unos cuantos hombres de pluma, de pincel, de buen humor y de pésimas intenciones, de ver cómo todos los años en el salón de los *"Independants"*, unos cuantos sofisticadores cabelludos y otros cuantos ignorantes atrevidos, entre algunos innovadores de talento que pierden naturalmente, con la vecindad, exponen *"croutes"*, innominables y mamarrachos indescritibles, ante los cuales no faltan zopencos que creen ver lo invisible y adivinar el ombligo del símbolo; aquellos hombres, digo, de pluma, de pincel, de buen humor y de pésimas intenciones, fueron a un café de Montmartre en cuyo patio hay un burro, ataron a la cola de éste un pincel, colocaron hábilmente la tela preparada, y colazo va colazo viene, mojado el apéndice en colores vivos y distintos, resultó un cuadro de un ultraimpresionismo de hacer aullar perros de piedra. Antes habíase lanzado un manifiesto como el de los pintores, amigos del poeta Marinetti. Y al asno, que se llamaba *Lolo*, se le hizo aparecer como jefe de la escuela Excesivista, con el nombre italiano de Joaquín Rafael Boronali, Boronali, Aliborón anagramado. Todo bajo el amparo de la vieja alegría gala y el patronato del cura de Meudon.

El cuadro del burro se expuso en el mentado Salón de los Independientes. Más independencia no puede seguramente haber. Charles Morice y otros varones apasionados del arte han protestado por la ocurrencia de los desenfadados. Pero las gentes han reído y los organizadores del Salón de los Independientes han recibido una buena indicación.

Y uno de los artistas que expone junto con Boronali ha tenido, sin embargo, la mejor palabra risueña:

- Es verdad -ha dicho- que este año en nuestro salón hay un cuadro de un burro. Pero en los salones oficiales hay cuadros, no de uno, sino de mil burros.

Y como es quien ha reído el último, es quien ha reído mejor. Y un humorista ha puesto en boca del cuadrúpedo reflexiones como éstas:

*-Puedo rebuznar; ahora he conocido la gloria... He gustado de las vanidades humanas y he encontrado que tienen menos sabor que cardos...*

*Cuando París supo por las gacetas que el jefe de la escuela Excesivista pacía hierba sobre la "butte" Montmartre, las muchedumbres subieron en filas apretadas. Las gentes venían*





por centenares a admirarme. Los unos acariciaban mi flaco espinazo, los otros me ofrecían golosinas, muchos, en fin, discutían sobre pintura por la primera vez, no habiéndose ocupado nunca de pintura, almas simples, hasta que un pollino se puso a pintar con la cola. Desde luego, gracias a mi cuadro, el Salón de los Independientes, triste amontonamiento, ha conocido este año la boga y ha ganado admirables entradas, que no me agradece. Lo que me ha complacido sobre todo es que se han escrito al respecto cosas muy divertidas. No hay una sola gaceta, desde *Le Figaro* hasta *L'Avenir du Senegal* y *Le Moniteur des Iles Fidji*, que no haya filosofado sobre mi caso. Todo el mundo ha reído, me dicen, menos cierto periodista de un diario, quien, no habiendo comprendido, expresó palabras severas. Esto no me disgustó, pues es bueno en una fiesta contar con un hombre furioso, pues su cólera intempestiva aumenta la hilaridad de los otros. Cierta crítico ha querido compararme con Homero, cosa que me ha complacido. Otro crítico ha escrito que prefiere mi pintura a la de Turner, cosa que me ha sorprendido. Ya sé ahora en qué consiste la pintura para muchas gentes: consiste en colocar en un cuadro, de preferencia dorado, una tela untada de colores variados. Siempre se encuentra un público que admire. Los enbadurnadores que llenan el Salón des Independants y ahogan con sus producciones, que se podrían atribuir a geómetras dementes, las obras notables con que justamente se enorgullece esta exposición, han hecho mal en enojarse. No había entre ellos sino un asno más." Y agrega el humorista que habiendo empezado a andar el jumento, le preguntó:

- A dónde vas, Boronalli?

- Voy a juntarme, en la historia gloriosa de los hombres, con el caballo negro de Boulanger.

Hubiera podido agregar que con la burra de Baalam, con su colega de Turmeda, con el asno de Kant, con el de Victor Hugo. Y, para no ir tan lejos, a la Porte-Saint Martin, a hacer figura entre los animales de "Chantecler".

**Rubén Darío**

1912



**5 POETAS  
DE NICARAGUA**

**JUAN SOBALVARRO**

**SERDÁN MARÍA ZELAYA**

**LUIS ENRIQUE DLIARTE**

**MARTHA LEONOR GONZÁLEZ**

**CAROLA BRANTÔME**



Si el día te tiene  
si sos la inminente  
de las horas

o es que hoy aquí  
se hace existencia

como des añorar  
el des orden imposible de tus libros  
y ser por fin  
el fraguado ermitaño  
de una casa gris

entonces,

lo hago  
con dos manos me presto  
con todo el cuerpo me acto.

*JUAN SOBALVARRO*

## *poema no prometido*

*A: Carola BRANTOME*

Los que te  
Van a llegar  
ellos en sólo  
para como vos con esmero.  
Difícil en.  
O sujeto sin.  
Porque lectura  
eran aquellos asentimientos  
y son ay los hoy  
cuando no hay.  
Urdida la promesa

(de errar)

me solicito para muerto.



Doña Nicolasa con  
una escoba roza el piso y brilla  
efímero

Después ella no existe  
y el piso se demora en polvo  
y hojas secas arrastradas por el aire

Me gusta la humanidad  
de Doña Nicolasa  
y el piso de hojas, secas

que vuelve preciso el tiempo.

*SERDAN MARIA ZELAYA*

Que triste  
no cambiar el mundo  
con un verso  
orinando sereno bajo un roble envientado

que triste no cambiar al mundo  
sacándome los mocos  
en atardeceres  
cuando el sol tiene en medio una nube gris  
pequeña  
como una nostalgia china

que triste no cambiar al mundo  
sacándome los mocos  
de siempre.

*SERDAN MARIA ZELAYA*



Es el mismo cielo el de Managua  
o París  
siempre las mismas estrellas  
en sus figuras geométricas  
ya sea Managua, León o Jinotepe  
y les miro como si nunca  
más las volviera a ver  
y hace un millón de años la misma luna plagiada  
que hace un rato surgía tenaz de las montañas

y todos tenemos el mismo cielo por distancia

el hombre es una distancia y tres versos.

*SERDAN MARIA ZELAYA*

## *desilución*

Olor a chubasco,  
aves pardas en picada se suicidan,  
en las alturas contiguas  
el llanto las atrapa.  
En la caída veloz e imparable  
la atmósfera es una bóveda cerrada.  
Sal y humor se conjugan  
y falta respirar un sorbo de gases inofensivos  
en la ventana abierta de una celda.  
En qué estaré pensando.  
El sentido de los gestos se pervierte  
y generan las sonrisas en furia.  
El suelo sabe a días olvidados,  
los días parecen instantes inválidos,  
cada hora trae una tarjeta que marcar.  
Este era el cambio,  
el otro rostro de la estampida,  
el espejo donde se quiebran  
miles de hemisferios de todos los mundos

## *restrospectiva*

Esta maldita manía de regresar  
a las mismas palabras y negarlo todo.  
Pensar que nada es bueno  
y servirle a la duda con esclavitud informal.  
Este estado inútil que vuelve y vence.

Giran opciones gemelas, opiniones compresas con tinta.  
El síndrome de mis años cansados y vencidos,  
mi edad viciada y cancerosa  
como una ciudad en movimiento.  
Enumero en versos decadentes objetos desprendidos,  
oraciones sin verbos de sujetos irreales.  
Ilógicas preguntas se conjugan,  
demente e inconciente niego la verdad y la mentira,  
el punto medio  
y el infierno,  
pero yo mismo se que debo hallarlos  
y miro hacia adelante como viendo un naufragio.

LUIS ENRIQUE DUARTE

## *estar aqui*

Estar aquí.  
Ruido de piezas de un juego incandescente,  
descifrando las fichas de trágicos pasatiempos,  
también duermen las estrellas dentro de este polyo.  
Hay buques trabados en el corazón de las tinieblas.  
Con pesado mascar de hielo  
se secan las guitarras apagadas.  
Hombres rubios se contagian de sol.  
Aquí crecen los horarios.  
Puerto sin muelle.  
Háy poca sal en la boca de las piedras,  
pero aquí eso no importa.

LUIS ENRIQUE DUARTE



## *ella.... a vos.*

I

He visto caminar a esta mujer junto a vos,  
que frente al espejo teme su sombra  
de maquillaje opaco  
y comida piel  
en rostro acuchillado por el silencio de días.

Camina por la íngrima calle  
cubierta de un yo acentuado  
de hoy la tarde ni regalada.

II

Converge el color inanimado.  
La resequedad impropia  
que aguarda el ojo plomoso  
ausente de pan.  
La casta presencia  
de unos zapatos  
y estados incertidumbres  
de luz colgada en rendija.  
Ella  
que tiñe desamada y escribe  
nubosidad de pájaros.

## *mujer espera.*

Cuando ella tomaba café  
El atentó su incrédula forma de absorber la muerte  
en el ir y venir de su solito corazón  
la desgastaba



no encontró otro camino  
verla quieta desnuda y pálida como la muerte,  
como muerta sin morirse toda  
con aliento de no querida,  
ni desearse en ella.  
El encuentro se apresuro  
con más prisa  
la amante muerte  
que frente a él,  
ella urgíó la tomará en sus brazos.

Martha Leonor González

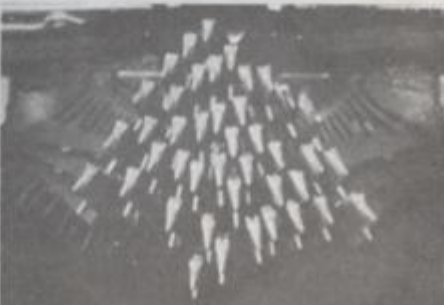
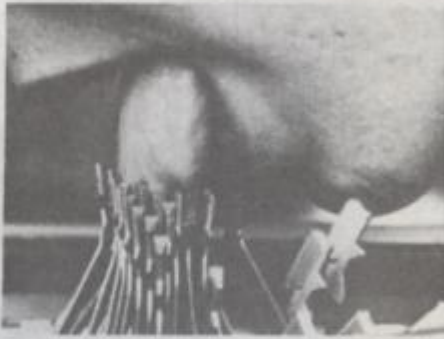
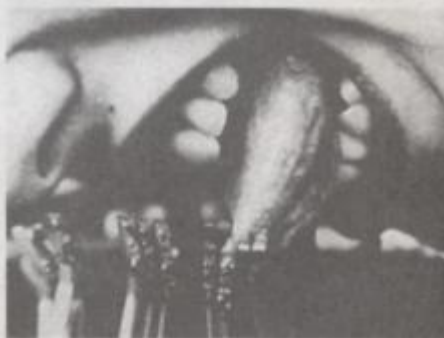
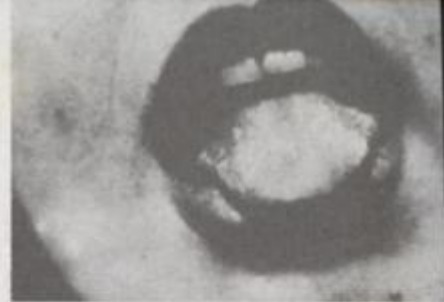
"Tiéndete aquí a la orilla de tanta espuma"  
Octavio Paz  
De: Más allá del amor.

Resbaloso aljibe de miel  
donde mariposa  
tu piel lisa abreva  
Uvas insaciadas muerden  
cuando la sangre  
deshauciada  
de ardor  
llora.

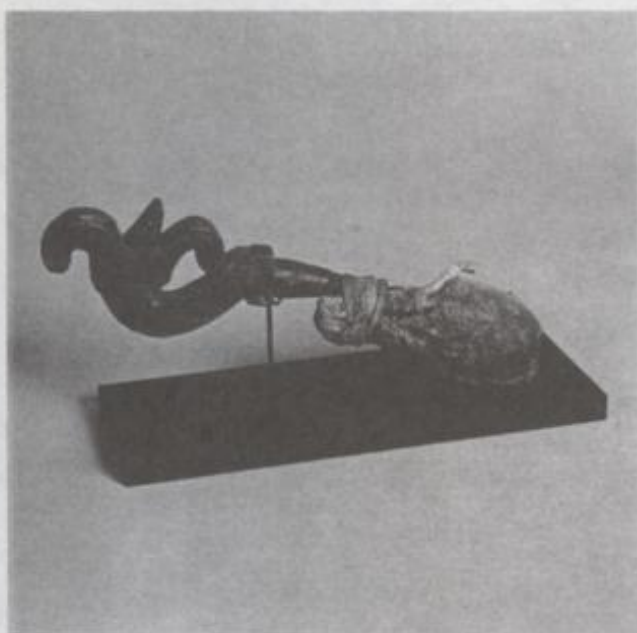
Y Quijote empantanado no sabe que oquedades  
esperan.  
Para comerte hago que me de frío  
del agua que olea,  
que eriza.  
Saliente el cuerpo despide su calor guardado  
de piel creciéndole limones que no levan anclas.

Incomprensible la sangre como ánima de arena  
desagua  
añejas, cargadas, vastas velas  
con las señas de identidad de un náufrago.

Carola Brantome







♣ GERMEN  
Madera, hoja de tabaco y onoto  
Catálogo 24

♣♣ BOSQUE DE ALMAS  
Carbón y grafito sobre papel  
Catálogo 9

## POR QUÉ ESCRIBO SOBRE LAURA ANDERSON

---

## WHY I WRITE ABOUT LAURA ANDERSON

*Carlos-Blas Galindo*

I

Geographically, during one same epoch, it is common that considerations and statements that hadn't been sufficiently spread, suddenly converge or at least complement each other. Beyond their appearance, it turns out to be that such coincidences do not occur by chance. Perhaps, what in German thought is known as "spirit of the times" (mark of an epoch) is but the ability some people have for sensing social hopes or necessities at early stages. Thus, they seek to satisfy immediately some of these.

Fortunately, those times when art work was submitted to specific rules, are already remote. Yet, rules have always existed in art (whether imposed, assumed, veiled or explicit). I am aware of precepts that nowadays emanate from museums, educational institutions, the mercantile system, the media and criticism. Although I personally wouldn't attempt (most likely unsuccessfully) to establish rules within the artistic field, I am certainly convinced that all art—in order to be transcendent—must, among other things, provide answers to some of the collective necessities the artist himself has been capable of noticing.

Often, as art receptors, we aren't conscious of our own necessities, though it is possible

I

Geográficamente, sucede a menudo que consideraciones y planteamientos que no han contado con amplia difusión, resultan convergentes o al menos complementarios durante una misma época. Más allá de su mera apariencia, se descubre que tales coincidencias no ocurren por azar. Quizá lo que el pensamiento alemán llamó "espíritu del tiempo" (marca de época) no sea más que la facultad que desarrollan algunas personas para detectar aspiraciones o necesidades sociales durante sus fases incipientes. Buscando de inmediato procurar satisfacción de algún tipo para estas necesidades.

Por fortuna, estamos ya muy lejos de las épocas en las que existió una normatividad precisa del trabajo artístico; así y todo, siempre subsisten reglas para el arte (ya sean impuestas o asumidas, veladas o explícitas). Reconozco la existencia de estos preceptos, que hoy día emanan de las instituciones museísticas, del medio mercantil, de organismos educativos, de los medios de comunicación y de la crítica. Aclaro que no cabe entre mis pretensiones el intento (seguramente infructuoso) de normar en el campo de lo artístico; empero, tengo entre mis convicciones que todo arte trascendente, para serlo, ha de contar—entre otras cosas—con respuestas a algunas de las necesidades colectivas, que el mismo artista ha de ser capaz de advertir.

En numerosas ocasiones, los destinatarios del arte no somos conscientes de nuestras propias necesidades, pero es factible que muchos resultemos atrapados por aquellas obras en



⇨ *EL CUERPO ETERNO*  
Metal, madera, algodón y fuego  
Catálogo 13

*RITOS DE PASAJE* ⇨  
Totuma, madera, esponja y alambre  
130 x 35 x 14 cm

\*LA PRIMERA VERSIÓN DE ESTA OBRA, MISMA QUE SE REPRODUCE EN ESTE CATALOGO, SUFRIÓ DAÑOS IRREPARABLES ANTES DE SU ARRIBO AL MAM. DURANTE LA MUESTRA SE PRESENTA UNA SEGUNDA VERSIÓN QUE, POR RAZONES DE TIEMPO, NO PUDO REGISTRARSE FOTOGRAFICAMENTE.  
Catálogo 48

las que detectamos satisfactoras, lo que nos puede conducir a reconocer nuestros propios anhelos y, en consecuencia, a enriquecernos como seres humanos. El conjunto de obras reunidas bajo el título *La piel de la tierra* capta y mantiene nuestra atención precisamente porque da respuesta a ciertas necesidades que compartimos muchas de las personas de nuestro tiempo, sea o no que nos demos cuenta de ello.

Para beneficio de quienes presencien *La piel de la tierra* propongo un recuento de las aspiraciones sociales por las que Laura Anderson se ha preocupado y de los satisfactores que propone en esta oportunidad. La invitación a establecer el parangón se extiende a todos los que inician su contacto con obras de la autora y a quienes ya conocen o lleguen a conocer obras suyas de fases previas y ulteriores. Para cumplir con tal propósito, requiero describir el contexto en el que ella realiza hoy día sus propuestas.

## II

El universo del arte y el del pensamiento presentan desarrollos que, en ocasiones, son simultáneos, en otras son divergentes y, en ciertos casos, hasta concurren hacia metas que son semejantes o que, incluso, pueden ser las mismas. A partir de la década de los años sesenta pero con mayor fuerza y definición en los ochenta, el espíritu del tiempo se caracterizó por el abandono de aquellos marcos de referencia que, de doscientos años atrás, impusieron con validez universal los sectores dominantes en occidente. En los ochenta, efectivamente, la señal distintiva de la época fue la suspicacia respecto a la utilidad de conservar, como

that many of us end up trapped by those works that yield satisfaction leading us to discover our own desires and, consequently, enriching us as human beings. The set of works gathered under the title *The Earth's Skin* captures and holds our attention precisely because it offers an answer to certain necessities people living in these times share, whether we are conscious of these or not.

For the benefit of those visiting *The Earth's Skin* I propose an account of Laura Anderson's social hopes, and of the means she suggests to satisfy them. An invitation to establish this relation will suit, both, they who don't know her work, as well as those already familiar with it. Therefore, I will describe the context in which she presently carries out her proposals.

## II

The worlds of art and thought experiment changes that are either simultaneous, divergent or, in some cases, convergent, oriented towards similar, sometimes identical goals. The "spirit of the times" since the Sixties, though more strongly since the Eighties, was characterized by the abandonment of precepts the dominating sectors in the West imposed as universally valid two hundred years ago. Indeed, during the Eighties, the distinctive sign of the times was to question the necessity of regarding liberty, rea-



✧ EL DIÁLOGO DE LA VIRGEN  
Carbón y grafito sobre papel  
Catálogo 16

MIS TRES CUERPOS ✧  
Madera, semillas y pigmento  
Catálogo 34

elementos de cohesión social, la libertad, la razón, el progreso y la utopía.

Desde finales del siglo XVIII la vida en occidente estuvo regida por la siempre incumplida promesa de que alguna vez sería posible alcanzar la libertad. Fue así debido a la consideración de que, si el raciocinio era la más preciada de las capacidades humanas, debíamos cifrar nuestras esperanzas en las tecnologías, vistas como su más acabado producto utilitario, en aras de llegar a una siempre postergada salvación. La vida se regía, asimismo, por el argumento de que, como conglomerado, estábamos condenados a ser conducidos hacia un progreso al que alguna vez arribaríamos aún a costa de la depredación. Se insistía en que nuestro derrotero ya había sido trazado por la historia. Respecto al arte, la originalidad era una meta en sí misma.

Y en efecto, desde el fin del siglo XVIII y hasta la pasada década de los ochenta, tales planteamientos sirvieron para justificar la explotación de las mayorías, tanto como para abandonarlas a su suerte en un camino sin fin cuya carnada era la utopía. En los ochenta surgieron señales inequívocas que llevaron a muchos de los involucrados en los campos del arte y del pensamiento a darse cuenta de que, manipulados como lo habían estado, los mencionados paradigmas no constituían sino ilusiones. Y al confirmarse que las promesas de dos siglos eran entelequias, sobrevinieron acontecimientos aún peores que aquellos que se rechazaban.

Así, a partir del momento en que hubo conciencia del engaño, los universos del arte y del pensamiento se convirtieron en

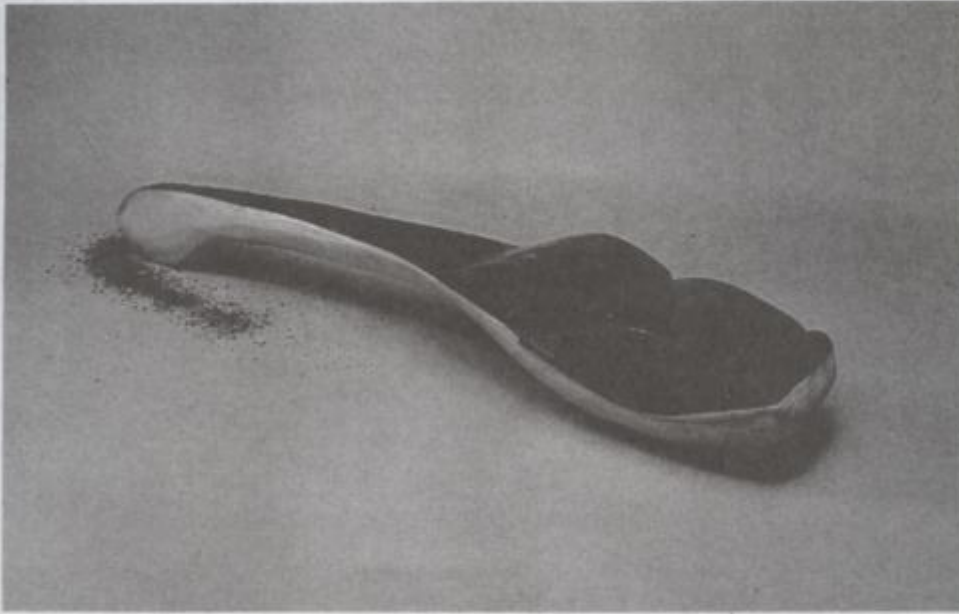
son, progress, and Utopia as elements of social cohesion.

Since the late Eighteenth Century life in the West was ruled by the ever unfulfilled promise that liberty would one day be reached. Reason was the most cherished of human capacities so our hopes had to be centered in technology — its most perfect utility— on behalf of an always postponed salvation. The argument was that, as a conglomerate, we were condemned to a progress that would sooner or later be reached at the cost of depredation. Stress was laid in the idea that the path to this progress was already designed by history. As far as art, originality was a goal in itself.

Indeed, since the end of the Eighteenth Century and until the past Eighties, such statements served to justify the exploitation of majorities, abandoned in an endless road to Utopia. During the Eighties, unequivocal signals stemmed which made many of those involved in the fields of art and thought realize —manipulated as they had been— that the mentioned paradigms were but illusions. Once the promises —entelequies— of two centuries disappeared, even worse events than the ones that had been previously rejected, arose.

When this deception was made conscious the worlds of art and thought became important sources of reaction against the terrible truth re-





⇨ *EL CUERPO QUE NUTRE*  
Madera, pigmento, resina y carbón  
Catálogo 15

*FRUTO A PUNTO DE MADURAR* ⇨  
Madera, metal y totumas  
Catálogo 23

fuentes fundamentales de reacción ante la terrible verdad que nos había sido revelada. Las reacciones que cundieron de modo predominante fueron aquellas en las que se aceptó que no había camino hacia la liberación; se desconfió de la razón, se inculcó a las tecnologías de todos los males sociales, se renunció al progreso (y a su motor en arte: la originalidad), se decretó el fin de la historia y se cancelaron las utopías. En nuestras áreas, desde entonces predominaron el cinismo, el desencanto y la apatía, cuando no el pesimismo cómplice.

### III

Durante los años del despliegue pesimista, Laura Anderson radicalizó su optimismo. Realizó elocuentes constancias del asombro que experimentaba ante la complejidad de las manifestaciones vitales, elaboró dramáticos testimonios de las condiciones que llegan a ser indispensables para mantener y para mejorar la vida, y asimismo concretó diversos planteamientos relativos a lo trascendente. Y, mientras, veía entronizarse a muchos practicantes de la vacuidad y de lo meramente ornamental. Advirtió además que varios de sus colegas artistas se habían convencido sin gran dificultad de que ninguna lucha tenía sentido, dejando de atender sus compromisos como seres sociales.

En aquellos años, los ochenta, el éxito de los artistas que pregonaron el conformismo fue intenso, tanto que impidió subrayar rasgos presentes en los trabajos de varios de los pensadores conductores a la cultura del desencanto. Estos rasgos manifiestan que había señales inequívocas respecto a que el consenso

vealed to us. The reactions which spread mostly were those sustaining that there was no road to liberty: reason was no longer trusted, technology was to blame for all the social maladies, progress was given up (and its motor in art: originality), the end of history was decreed, and Utopias were erased. Since then, cynicism, disenchantment, apathy, and pessimism have prevailed.

### III

During these pessimistic years, Laura Anderson enhanced her optimism. She rendered eloquent proofs of amazement felt before complex expressions of life, she produced dramatic testimonies of the conditions that are indispensable for maintaining and improving life, and she transformed various transcendental statements. She was also able to see how many practitioners of vacuity and mere ornamentation were enthroned, and how her artist colleagues started to believe that their struggle was useless, having left aside their commitments as social beings.

In the Eighties artists who proclaimed conformism were significantly successful. However, some of their works bear unmistakable signs indicating that consensus regarding the end of the age of hope was not necessarily assimilated as an inevitable fate, nor as the source of solely catastrophic interpretations of reality.



↳ *LUZ DE LLUVIA*  
Óleo en barra y grafito sobre madera  
Catálogo 33

*SEMILLA LÍQUIDA* ↳ SUPERIOR  
Madera  
Catálogo 43

*REFLEJO DEL RÍO* ↳ INFERIOR  
Madera  
Catálogo 38

acerca del fin de la era de la esperanza no era necesariamente asimilado como una fatalidad inevitable, ni como el origen de interpretaciones sólo catastrofistas de la realidad. Esto debía tomarse más bien como una señal de alerta. Algunos lo entendimos así, pero no la mayoría. A resultas de ello hoy, a mediados de la década de los noventa, el panorama es aún más oscuro que antes en lo que concierne a la inacción, en general, y al vacío en el arte, en particular.

Hoy día han llegado hasta los ámbitos de la cotidianidad muchos elementos que provienen de la ruptura de los ochenta con el pasado pero, al mismo tiempo, desde luego que subsisten numerosos rasgos de la fase previa a tal rompimiento. Sin embargo, ha sido precisamente merced a la intervención de muchos de quienes militan en el universo del arte y en el del pensamiento que el espíritu de los tiempos ha principiado, afortunadamente, a tener características distintas de las que tuvo en los ochenta. Los determinismos han empezado a ser vulnerados. Al parecer hay salidas y es posible nuestra salvación. Las aspiraciones y necesidades de quienes rechazamos la idea de un destino desolador han comenzado a ser detectadas y ya surgen los satisfactores que colmarán nuestros anhelos.

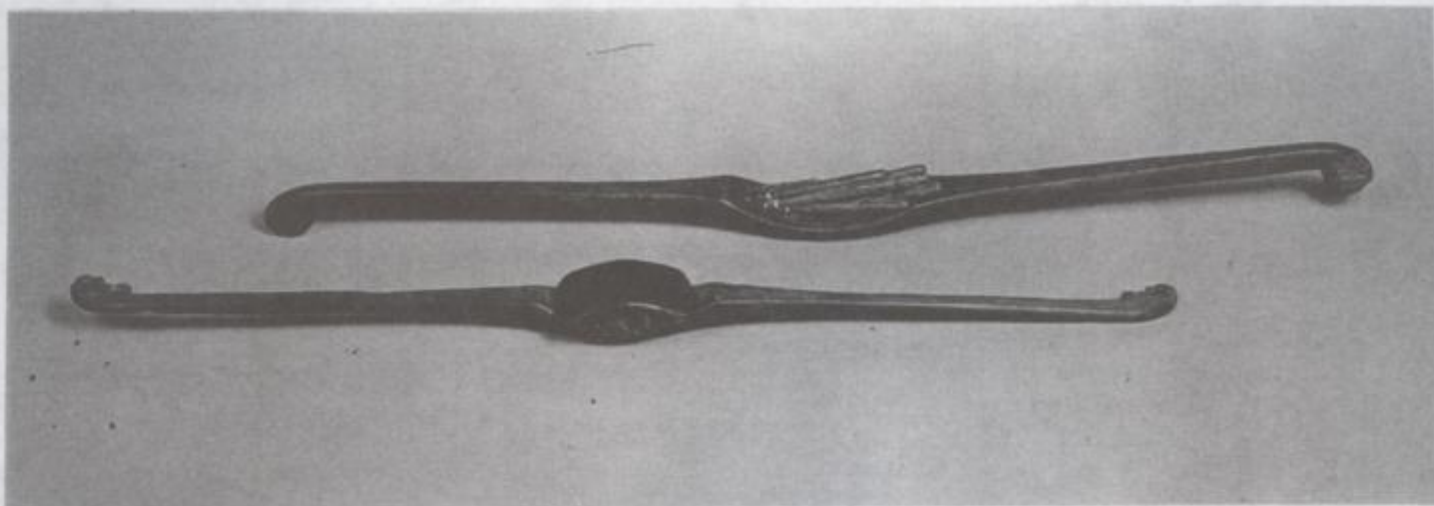
Laura Anderson participa con ahínco en la reorientación del arte hacia terrenos alejados de la desfachatez, la desilusión, la indiferencia y el desconsuelo. Pese a ello, su optimismo es sumamente crítico y de ninguna manera llama a la reinstauración de aquello que fue puesto en entredicho en los ochenta. Antes bien, propone una refundación de los marcos de referencia colec

Some of us understood this as a warning signal, but many others didn't. Consequently, nowadays, in the mid-Nineties, the landscape, as far as idleness and vacuity in art are concerned, is still darker than before.

Many elements deriving from the Eighties' rupture with the past have reached even daily life though, of course, a number of features prior to such rupture still survive. However—due to the intervention of militants from the worlds of art and thought—the "spirit of the times" happily begins to show different traits. Determinisms have been defeated. It seems there are ways out and it seems that salvation could be possible. The hopes and necessities of we who reject the idea of a desolate destiny may be sensed and ways of satisfying our desires are already present.

Laura Anderson zealously participates in reorienting art towards worlds away from shamelessness, disillusion, indifference and desolation. Nonetheless, her optimism is extremely critical and by no means calls for restoring what was objected in the Eighties. Rather, she proposes to restore collective references through oppositions whose solution will determine the path to follow. Thus, she is in contact with the proposals stated by some deconstructivists in the fields of art and philosophy. The artist constantly evokes social





hopes and personally suggests ways of satisfying these.

In her actual work, Laura reveals different pairs of opposites the Western homogenizing tendency we are immersed in frequently prevents us from seeing. Her works lead us to think that collective goals, such as liberty and perfection, are totally in vogue. This Western homogenizing conception and the means that made us believe its goals were attainable need to be reconsidered. Through her works it is possible to realize that overestimating human capacities with detriment to others generates distrust in the very potentiality of our minds. Besides, feigned guilt feelings about depredation (not yet halted) are what make us suspect of true human capacity to transform the natural world.

In *The Earth's Skin* we find proposals where Laura compares the entourage with the individuals, seeking contacts with nature free from Westernized views. Her attitude could be related to that of perceiving human bodies (in the West we only see faces and hands directly) in an equally unprejudiced manner. Her works underline an evidence nowadays aggravated by the processes of globalization we are undergoing. Parallel to Western ways of life, others, closer to origin, still prevail, having many things to teach us.

tivos a partir de oposiciones de cuya solución dependerá el rumbo a seguir. Y en este trayecto mantiene numerosos puntos de contacto con propuestas que, en el campo del pensamiento y en relación con el arte, plantean algunos desconstruccionistas. En esta oportunidad la autora se refiere a las aspiraciones sociales por las que se ha preocupado y a los satisfactores que, para éstas, ella misma propone.

En su obra actual, Laura nos revela diversos pares de opuestos que la tendencia homogeneizadora occidental en la que estamos inmersos con frecuencia nos impide advertir. Sus trabajos nos llevan a considerar que tienen plena vigencia metas colectivas como las de libertad o perfeccionamiento. La concepción hegemónica occidental y los caminos por los que se nos hizo creer que sus objetivos eran conseguibles son los aspectos fundamentales que es preciso replantear. Mediante sus obras es posible percatarse de que la sobrevaloración de unas facultades humanas en detrimento de otras origina desconfianza en las potencialidades de nuestras mentes. Además, la fingida culpabilidad por la depredación (que no ha sido frenada) es la causa de las sospechas sobre la capacidad humana para transformar el mundo natural.

En *La piel de la tierra* encontramos propuestas en las que Laura equipara al entorno con los individuos, para luego llamar a propiciar contactos con la naturaleza exentos de visiones occidentalizadas. Su actitud se asemejaría al hecho de percibir los cuerpos humanos (de los que en occidente sólo vemos directamente rostros y manos) de una manera igualmente desprejuiciada.



◊ RÍOS DE MI CONTINENTE  
Óleo en barra, grafito y pigmento  
sobre madera  
Catálogo 39

HUMEDAD OCULTA ◊  
Madera, mecate y hoja de oro  
Catálogo 26

Con sus obras la autora subraya una evidencia que hoy día exacerbaban los mismos procesos de globalización en los que estamos inmersos. De manera simultánea al modo occidental de vivir, persisten vías que como las indígenas, se hallan próximas a lo originario y de las que es preciso aprender con humildad.

El arte de Laura Anderson es trascendente porque es socialmente útil, porque nos enfrenta a preguntas y a respuestas inusuales. ¿Qué es lo característico de la vida en el presente? ¿La pobreza, la opulencia o ambas y otras tantas realidades? ¿Lo es la selva con sus ríos, la serie de urbes interconectadas mediante transportes y redes informativas, o todo ello y más? ¿Existe una disociación real entre el llamado primer mundo y el tercero? ¿No acaso hay rasgos de ambos en cada uno de ellos y más mundos que sólo uno o que tres? En la obra de Laura hay preguntas pero también hay numerosas respuestas que ella nos invita a descubrir, a interpretar y a considerar.

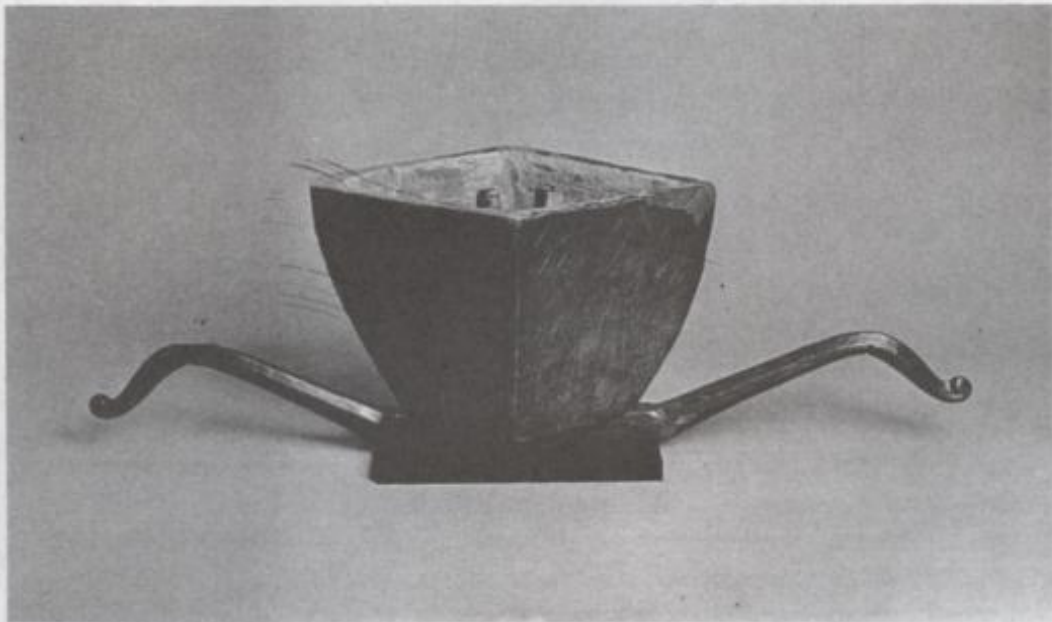
#### IV

Este no es un texto de crítica de arte, sino un texto de presentación destinado a ser incluido en un catálogo. Escribo sobre Laura porque su obra me enriquece al contener refrescantes satisfactores para anhelos que yo tengo y que he reconocido en otras personas. Escribo sobre Laura porque su trabajo me entusiasma al demostrarme que aún hay salvación en un mundo pleno de obras tan bien facturadas como inútiles; porque en un medio cultural en el que abunda lo predecible, ella manifiesta con su arte que aún es posible y necesaria la originalidad (que tantas veces los moder-

Laura Anderson's work is transcendent because it is socially useful, because it confronts us with unusual questions and answers. What defines present-day life? Poverty, opulence, or both, along with many other realities? Is it the jungle and its rivers, the series of metropolis interconnected by transport and information networks, or all this and more? Is there a real dissociation between the so-called First World and the Third? Aren't there traits of both worlds in each, and more than one or three worlds? Laura Anderson's work poses many questions but also numerous answers that she invites us to discover, interpret and consider.

#### IV

This is not a text of art criticism, but rather a presentation to be included in a catalogue. I write about Laura because her work, containing refreshing desires fulfilled, enriches me. I write about Laura because her work encourages me by showing there is still salvation in a world full of, both, good and useless works. Because in a cultural context where predictability abounds, Laura's art proves that originality (so many times confused with simple novelty among the Moderns) is still possible and necessary. Perhaps my reflections will draw artists and spectators closer to Laura's work. Especially those still dazzled by the harmful effects of



◁ FLOR DE RÍO  
Madera  
Catálogo 22

FLOR DE LA TARDE ▷  
Madera, pintura y metal  
Catálogo 20

nos confundieron con la mera novedad). Las mías son reflexiones que tal vez aproximen a artistas y público a la labor de esta autora. Sobre todo a aquéllos aún deslumbrados por los efectos dañinos de la postmodernidad y a quienes permanecen contagiados por el desánimo, el individualismo exacerbado, la desesperanza y la cínica apatía.

Por todo ello y por su amistad con Hilda Campillo y conmigo he accedido a curar esta individual de Laura. Al trabajar con el equipo del Museo de Arte Moderno en los preparativos de la exposición, con un enorme placer me percaté de que soy uno más de los muchos que manifestamos entusiasmo ante su trabajo. El artista y museógrafo Moisés Argüello, por ejemplo, intervino desde la primera junta de preparación con una propuesta de montaje en la que equipara las capas de la piel con las de la tierra. Y al darnos a conocer su lectura de la obra de Laura, y al anticipar la que a partir de la suya nos propone, evidenció que comparte nuestro entusiasmo.

México, D.F., 1995

Postmodernism, and those still caught up by discouragement, excessive individualism, hopelessness and cynical apathy.

For all these reasons and for her friendship with Hilda Campillo and myself I agreed to curate this one-person exhibition of hers. While I was working with the staff of the Museum of Modern Art in Mexico I saw that many others were also encouraged by her work. Since the first time we met, artist and museographer Moisés Argüello proposed a setting where layers of skin matched layers of earth, providing an equally enthusiastic reading of the artist's work.

Mexico City, 1995



Porque la situación extrema es una gran bocanada de tiempo en boca del poeta, durante el tiempo que se ha detenido solo en el reloj externo de la catedral antigua ha sido un lapso suficiente para tomar la determinación de acceder al oráculo de cronos... porque el tiempo es sólo una preocupación de sol y luna, un desajuste visual para quien se encarga de transformar los elementos en pequeñas frases de sensaciones elementales,



siempre me ha sorprendido el hecho de poder percibir el tiempo, entenderlo como un devenir constante de acontecimientos; llamémoslos particularidades asociativas, sensación de calor, adormecimiento del cuerpo, sensación de frío, pensamiento a raudales, cascada de ideas próximas a ser enlistadas como cadetes de escuela inglesa, sensación de amor, estremecimiento de la memoria, acompasamiento de los siete pecados capitales y siete virtudes teologales; todo absolutamente todo encapsulado en un beso; sensación de miedo, acompañamiento de un gato pardo en la oscuridad flamígera de los vapores azules de mi cuerpo.... tal vez esta capacidad asociativa, enrejada en un cuerpo y reiterada en la mente a través de múltiples interpretaciones nos dote de la capacidad de percibir un mundo del que realmente sólo conocemos el reflejo y la pura sombra.



Cuando en la carretera habiendo sorprendido a los múltiples fantasmas de la noche transformados en elementos vitales, copa de vino, copa de mezcal, trago de tequila y viento; cuando surge el encuentro de los diferentes espíritus y me transporto a mi doble, a lo idéntico a mí, la notoriedad de que sólo existo a causa de la poesía es evidente, ahí platicándome al oído todo aquello que no me atrevía a pensar me doy cuenta que me conozco sólo en aquella parte que el cuerpo es altivo y soberbio comparado al berrinche de una colegiala; sin embargo al ser y saber que me encuentro ensimismado sólo atino a teclear una letra tras otra, un tipo tras otro de la máquina; es esta carretera interior la que no tiene límite de velocidad y los peajes son los más elevados, sólo aceptan pagos de sueños, inocentes, pervertidos, inimaginables sueños eternos, cuando la pequeña velocidad arrecha y el yo idéntico a mí me rebasa por esta carretera, surge una frase pequeña o corta para ser transformada en poesía.



Esta noche he tenido acceso a un sueño, un pequeño pasaje estrecho por el cual me está vedado pasear a menudo, la imagen es de lo más inusual y peca de falta de originalidad, un niño, pequeño espíritu indeleble se ve repetidamente, inexplicablemente, trastocado en mujer; esta conjunción de endiablada soledad o sensualidad virtual la he comprendido de la siguiente manera: el niño transformado en mujer es sólo una parte infinitesimal del emparentamiento de ambos en la realidad del sueño, ese animal llamado o mejor decirlo encerrado en cuerpo de mujer, en un niño fantasma, la posibilidad de algún día poder controlar este sueño se me antoja imposible, ciertamente la infancia o mejor dicho es descubrimiento de la vida, simbólica virtud es también un problema expresado en el onirismo, mejor me voy a dormir y espero algún día comprender este pequeño arrebató con forma de niño y mujer.

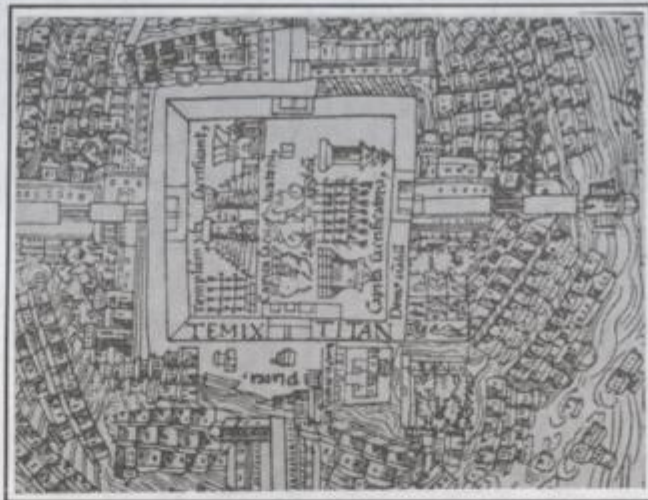
# ACCESOS



Fascinación por el movimiento  
 inconcluso del viento sobre  
 el río seco de la soledad.  
 Aquí abajo, entre el polvo  
 y la resequedad del equilibrio  
 lejano, trato de no escuchar  
 el rompimiento de tu recuerdo.  
 Insectos alados o rastreadores  
 de sueños escuchados,  
 fuera de aquí,  
 existe nada o un remedio  
 casero, miedo y la sombra;  
 de esta fascinación debe  
 conservar el perfil  
 de la dualidad, el fuego  
 del incendio solo es música  
 de oídos sordos y lenguas  
 húmedas, escandalosas costumbres  
 que se pierden entre los  
 reflejos del extinto  
 dragón del deseo intenso.  
 No hay valor en estas justas  
 sólo bramidos de la torres,  
 confirmación y vuelo  
 a ras del vestido niña,  
 y este ruido líquido que  
 transforma mis entrañas en  
 círculos y laberintos sin sal.  
 No hay un solo lugar  
 solo anuarios y almanaques  
 calendarios y cambios de luna negra.  
 La luz se extingue, entre el manoteo  
 y la danza de la oscuridad.  
 No hay destellos, sólo magia  
 y este mi paseo por tu fascinación.  
 Mis piedras ruedan sobre tu  
 cuadratura, mujer, conversación  
 aquí al lado. No escucho  
 el murmullo fresco, cambio de día.  
 Horas, mes y minuto, no escucho  
 porque mi mar no pretende ser escuchado.

# Metrópolis a Tiempo Intermitente

La metrópolis: treinta millones "semiaprietos" en el D.F..  
Con algunos menos que la transitan "de a mojados".



instalaciones, tituladas a la sombra del maestro: "Fuego, masa y poder". Eloy Tarsicio la titula: "Política órgano muerto. Espejear hacia arriba". Y Felipe

Avenidas cuajadas de verde y amarillo. Taxeros asolerados para brincar de carril en carril, en un dos por tres.

Vendedoras de enchiladas, tacos y empanadas evitando impuestos en el mudar.

Un "metro" que ya no es medida sino un anfibio; terrícola, pex, velox y repleto.

Pájaros a cientos y en decenas de parques. Los fines de semana repletos de individuos: viernes social, sábado sexual y domingo familiar.

Un tiempo intermitente en el que 500 o 9 mil personas día/ mes/ año/ patrocinio/ callejean por el asco-casco histórico, enfilando calles que venden oro y plata, voceando: "país petrolero que nada da al obrero".

Un chilango de ciudad. Ni cantadito ni provinciano, sino como dice J. Juárez: ¡Garabatol Radiograma en extremidades urbanas insavidas.

Marco encapuchado

asocia o entrepierna a 25 mil cabalcos del Rock enmascarados.

Rivera violentado en trastiempo, vociferándula: "Paisaje campesino indescifrado". Salinas, a cara descubierta busca asilo. El del que la DEA dijo que era el cuarto capital en la América del Norte.

Luis Miguel cantando al modo ranchero demodado: "Diz que venían del sur en un carro colorado. Llevan kilos y cientos de cocas, enrumbados a Chicago. En llegando a "laduana", en mero San Antonio, antes de que los mataran se mataron entre ellos.

En el Max-Man-Museo Modern Art, en una conspiración de amor a Canneti se presentan 8

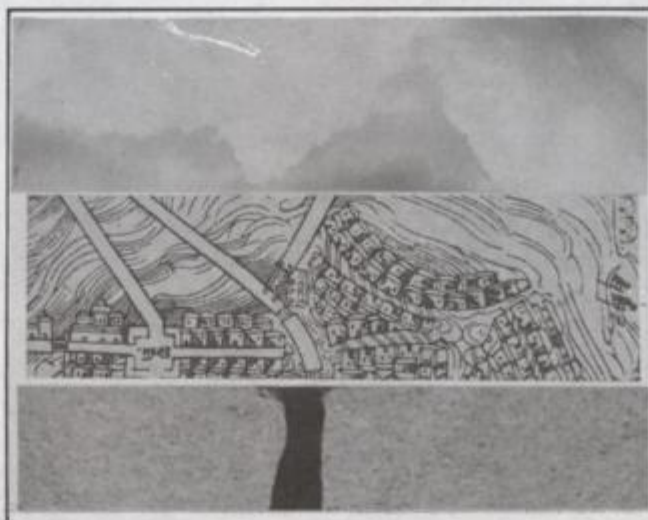
Ahrenberg, que categoriza a las sombras advierte: "Los ciudadanos podemos convertimos en un ente multitudinario cuyo comportamiento será imposible predecir".

Al desierto la culebra cascabel lo levanta sobre su cola y le silva. El reno pasa por el lomo de las gentes y la arena reseca y vidriada se hace remolino de faldas de mujeres o "Cabeza de Vaca" en Alvar Núñez.

El copal se inciensa en mero Zócalo con su humareda agria. Llegando a estar delante, danza el aroma en tus entomos. En círculos más lentos cerca de los tobillós y entre la sien y el tímpano.

Te quitan los olores extra-muros. Te abuena de antemano. Escancian rito añejo al que uno se acerca haciendo fila.

Dólmenes andantes tras espalda mirando de reojo. A por "glamour" o escalofrío. Digo ...que eso pensaría la muchacha en el parque central,





por el que pasan 15 personas por minuto, cuando pegaba una solemne mamada a un individuo que le hacía masajes en la espalda. Ritos con clientes, videntes o con caricias a la médula de la fémula, al son.

Alrededor de ella se levantan sombras, bultos, pisadas, alguna que otra voz o carcajada. Y cercando el espacio derruido y mágico de esta "sandina prometéica". Intemperie de argamasa, restos cóncavos, meados. Restaurándose.

La arquitectura pétrea de la catedral tiene compañía de hierros de poco peso, redondos, engarzados, aluminicos. Albañiles suspendidos de las estrías de columnas. Del óculo más alto pende un hilo fuerte que aterriza en forma de péndulo o peonza que oscila levemente.

**R**estaurar tiene remiendos, brillos, quita el tiempo. Limpia lo apodado "Arte". Lo destaca del resto tan mugriento y ensuciado.

Como otro arte limpio está el de Sebastian. Cerca del Metro de Hidalgo trasladó

a su Caballito de Troya, sacando vahos calientes del subsuelo y aventándolos cincuenta metros más arriba.

Toledo sigue lamiendo espinas y sacando los pelos de su punta.

Juana Inés de la Cruz que "tenía alma de santa y

de amante con gomero que trepa y jinca el estilete para lograr hule, mientras le desparrama olores resinosos que asisten su descenso.

Murales intramuros, como cuadros gigantes, protegiendo la fábula nacionalista. A menos de un siglo a escasos metros hay un letrero callejero en que se lee: "Si Ud. mancha esta pared no tendrá una pena conmutable".

Oliverio, pelón nató, se mete de refilón en la querella del muralismo mexicano con sus carteles gigantes a los que titula: "TOSCANI AL MURO" 10 años de imágenes para United



sangre de cortesana reniega del amor.

Octavio Paz rebusca el ramillete de ojos azules entre los sostenidos premios que a cierta edad competen.

Juan Rulfo a saber si anda perdido en su gallera.

Muchos indios de cotona blanca haciendo oficios bellos y soportando trabajos amargos, junto a algunos blancos profetiza Rivera.

"El genio riega" sus deslices

Colors of Benetton.

Toscani dijo de si: "Sólo hay dos problemas, dos realidades: nacer y morir. Todo lo de en medio es pura imaginación". La exposición estaba repleta y sus visitantes parecían salir de una galería de retratos multirraciales.

Un estímulo visual polémico y enigmático, que sobresale por lograr un "efect de reel", como señalaría Barthes.

El crítico mexicano C. Blas

# Metrópolis



Galindo pregunta si será más cínico mostrar lo deseable o lo nefasto que permitir el horror de lo existente: guerra, sida y deterioro ambiental?

Yasmine El-Dorghamy, egipcia, le afrenta acerca del anuncio de una mujer negra amamantando a un bebé blanco. No creen que debería ser una mujer blanca amamantando a un bebé negro?

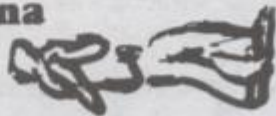
Tactos, lenguas, manos, venas, bellos perfiles, pieles, revelados para ser el machote de la gama de colores de la temporada.

No es cínico porque sea publicidad. No es vulgar porque sea erótico. Ni sensacionalista porque llene las avenidas del mundo con la imagen de una habitación en la que un hombre con sida terminal está acompañado de su familia.

Quetzalcoat, hombre, pájaro, serpiente y jaguar, cubre su nuca con una máscara de calavera en flor. Se fue a buscar los huesos donde reinan los muertos y por eso acostumbra llevar una tibia como la que Oliverio Toscani muestra en la espalda de un combatiente africano.

Ya en mera calle la primera luna de la segunda mitad del año crece trombas de agua y calor.

**Teresa Codina**



## El Rinoceronte

*El gran rinoceronte se detiene. Alza la cabeza. Recula un poco. Gira en redondo y dispara su pieza de artillería. Embiste con ariete, con un solo cuerno de toro blindado, embravecido y cegato, en arranque total de filósofo positivista. Nunca da en el blanco, pero queda siempre satisfecho de su fuerza. Abre luego sus válvulas de escape y bufa a todo vapor.*

*(Cargados con armadura excesiva, los rinocerontes en celo se entregan en el claro del bosque a un torneo desprovisto de gracia y destreza, en el que sólo cuenta la calidad medieval del encontronazo.)*

*Ya en cautiverio, el rinoceronte es una bestia melancólica y oxidada. Su cuerpo de muchas piezas ha sido armado en los derrumbaderos de la prehistoria, con láminas de cuero troqueladas bajo la presión de los niveles geológicos. Pero en un momento especial de la mañana, el rinoceronte nos sorprende: sus ijares enjutos y resecos, como agua que sale de la endurecida rocosa, brota el gran órgano de vida torrencial y potente, repitiendo en la punta los motivos cornudos de la cabeza animal, con variaciones de orquídea, de azagaya y alabarda.*

*Hagamos entonces homenaje a la bestia endurecida y abstrusa, porque ha dado lugar a una leyenda hermosa. Aunque parezca imposible, este atleta rudimentario es el padre espiritual de la criatura poética que desarrolla en los tapices de la Dama, el tema del Unicornio caballeroso y galante.*

*Vencido por una virgen prudente, el rinoceronte carnal se transfigura, abandona su empuje y se agacela, se acierva y se arrodilla. Y el cuerno obtuso de agresión masculina se vuelve ante la doncella una esbelta endecha de marfil.*

J.J. Arreola



## Historia Breve y Verdadera del Perro Mexicano

A José Revueltas.

*Soy perro mexicano, chilango, de la región más transparente (Lomas de Plateros) y pringuen a su madre los demás perros. Pura barba el Padre Garibay, que el perro azteca viene del chiguagueño, pasando por Tula y el Valle de Mezquital. Nada de eso. "Tienen sus perros gozques -dice Bernal, que llaman xulos y son mudos y desnudos de pelos, los cuales crían en los jardines de Moctecuzoma, frente a la Antigua Librería de Robredo y el meadero del Loco Padre Las Casas, esquina y contraesquina de Relox, del Seminario y Las Escalerillas, que engordan como sapos para sacrificar a su Huchiperos, del que se ha dicho que es su demonio." Todo cierto, menos que éramos mudos. Lo que pasa es que ladrábamos sin erre y ellos no sabían oír nuestros delicados sonidos: sh, sh, sh, ni las te-ele: th, th, th. Luego vino el de Alvarado echando putas y culebras la Noche Triste y nosotros chupando pulquito curado de Luna Llena, que nos llegó la matazón. Algunos nos salvamos en La Merced y cuando la primera virreina trajo la perrita española, así está que a cojé, a cojé, y aquí estamos. Nagual yu? Ni mother.*

Ernesto Mejía Sánchez



Primero fue empezar asociando tu cara con la de Lenin. Todo en un simple observación y una acertada conclusión, pero cuando bien, fue en un kiosco me detuve a pensar al ver a Lenin y tu cara fue un momento de formarse en mi memoria. Como no te habías dado cuenta, tu imagen se perdía sobre el kiosco, sobre las ventanas de la calle.

Entonces si mas y...  
Le...  
te...  
Lo...  
lo...  
...isma me  
...demás.  
...omino,  
...gen tuya.



CAROLA BRANTOME

# *El Enigma de*

*TRANSFORMACION Y APROPIACION DEL ARTE*

En mayo de 1933 el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Nueva York (MOMA) ostentadamente y con gran fanfarria sacó al arte precolombino fuera de los museos de historia natural introduciéndolo en la rarificada atmósfera de las Bellas Artes (1). Lo hizo con su exhibición "American Sources of Modern Art" (Fuentes Americanas del Arte Moderno). Aunque no fuera la primera exhibición en los EEUU, de objetos precolombinos considerados como obras de arte, el conceptualmente ambicioso proyecto no solamente confirmaba la posición del MOMA como una de las instituciones más progresivas y experimentadoras de la época, sino que era una empresa mucho más atrevida de lo que entonces se entendió. La enormidad de "American Sources of Modern Art" como concepto, y su fracaso como una exhibición coherente y cohesiva, contribuyeron a su influencia problemática en el subsecuente estudio y apreciación del arte precolombino. Solamente a través de un análisis de la exhibición misma y de las redes institucionales y discursivas del mundo del arte en ese

*Holly Barnet-Sánchez*



# *Lo Exótico*

*PRECOLOMBINO EN LOS EEUU*

---



tiempo, así como del desarrollo en la cultura doméstica durante las décadas del 20 y 30, que los efectos de esta exhibición podrán ser enteramente apreciados en toda su magnitud.

Dentro del desarrollo del discurso literario y artístico de lo "exótico" y lo "primitivo", dado en EEUU, la exhibición "Fuentes Americanas del Arte Moderno" representa una ruptura epistemológica con los pocos intentos anteriores de exhibir objetos precolombinos como obras de arte, y un presagio (anuncio) de la futura confusión, conflictos y contradictorios modos de análisis entre la museología y la historia del arte. Esta exhibición marca el comienzo de un intento, de amplia base y duradero, para representar los restos culturales de civilizaciones antiguas y fundamentalmente extranjeras (originalmente localizadas dentro de las fronteras del México moderno, Guatemala y Honduras) no sólo como obras de arte, sino además como una pequeña, pero significativa porción del patrimonio de los EEUU.

*Traducción: Raúl Quintanilla Armijo*



De esta manera, a estos restos se les aseguraba un lugar privilegiado en el presente y futuro estético e intelectual de los EEUU. En los años 30 se convirtió en un proceso para lograr que "el Otro" no sólo fuera nuestro, en el sentido de "posesión", sino también y más particularmente, que fuera parte de nosotros, en el sentido de "ser" (2). En esta apropiación y transformación, el arte precolombino retendría paradójicamente, o mejor dicho, recobraría su exotismo y se volvería más familiar, sosteniendo su venerable antigüedad y participando en la explosión creativa de lo moderno, encarnado lo universal sin renunciar a ninguna de sus particularidades. De esta manera mantendría la conexión a sus orígenes geográficos y nacionales proveyendo una historia indígena Pan-Americana, pero

más específicamente de los EEUU. Estas grandes expectativas no pudieron ser llenadas, pero pueden ser vistas contribuyendo a los cambios posteriores a 1945 en la manera de exhibir, coleccionar y enseñar el arte precolombino.

Los restos culturales precolombinos han pertenecido a las instituciones Occidentales y a los sistemas de pensamiento europeo (y posteriormente norteamericano) como botín exótico desde que en el siglo XVI las instituciones y sistemas de pensamiento indígena, que originalmente produjeron estos objetos, fueron destruidas como parte de la conquista/ exploración del "Nuevo Mundo". Historias del coleccionismo y de las prácticas investigativas se han escrito por numerosos conquistadores, cronistas,

historiadores, arqueólogos e historiadores del arte, desde Hernan Cortez a George Kubler y más allá. La descripción europea más famosa acerca de las cualidades estéticas de los objetos precolombinos, fue una de las más tempranas (1520), aquella del artista alemán Alberto Durero:

**Vi cosas que han sido traídas al Rey desde la nueva tierra del oro, un sol todo de oro de una braza de ancho, una luna toda de plata, del mismo tamaño, y dos cuartos llenos de armaduras de la gente de allá, y toda clase de armas maravillosas, arreos y dardos, maravillosos escudos, ropajes extraños, cobertores y muchas clases de objetos preciosos para diversos usos... En todos los días de mi vida no he visto nada que me haya alegrado tanto el corazón como estas cosas, pues vi entre ellas maravillosas obras de arte y me maravillé del sutil ingenio de los hombres de tierras extranjeras". (Berlo 1985, 1)**



El entendimiento de Durero acerca de lo que constituía el arte, y que se manifestaba en asombro ante lo que estaba ante sus ojos, no era el mismo asumido e incluso debatido en las primeras

décadas del siglo veinte (3). No fue sino hasta que ocurrió el desarrollo de la idea de Arte en el siglo XVIII y el Estado-Nación en el siglo XIX, que se crearon las estructuras discursivas e institucionales que tanto servían para excluir los objetos precolombinos de la categoría del arte, como para proveer los medios para su eventual inclusión (Errington 1993, 211-213, Pasztory 1991).

El sentido de asombro, respeto y maravilla experimentado por aquellos que se encontraron primero con las civilizaciones del llamado "Nuevo Mundo" se disipó para finales del siglo XVI, transformándose en las mundanas obligaciones de administrar una posesión colonial. No fue sino hasta el siglo XX que ciertos objetos del pasado precolombino fueron lo suficientemente comprendidos (percibidos) como entidades estéticas para ser aislados y exhibidos como obras de arte. Su representación y descripción como bellas artes, como arte folclórico o como antiguos o "primitivos" tesoros dependía del curador, la institución, la agenda y el público propuesto. Como las primeras exhibiciones fueron organizadas en los principales (y por ende conservadores) museos de arte o en distinguidos clubes fundados por profesionales dedicados y por amateurs en el campo de la arqueología y la antropología, los objetos

precolombinos entraron al mundo del museo de arte por la vía del reino de la antigüedad y la arqueología (4). El temprano interés de los artistas modernos en el arte etnográfico o "primitivo" influyó en el ensayo del catálogo de la primera exhibición precolombina realizada en Inglaterra en el Burlington Fine Arts Club en 1920. El ímpetu original y la pericia para realizar exhibiciones de estos objetos como arte provenía de arqueólogos del "Nuevo Mundo" y de otros dedicados al estudio de la antigüedad. Aun así debemos reconocer que desde sus tempranos comienzos la historia del arte precolombino mantuvo un acercamiento dual con respecto al material: una perspectiva arqueológica por un lado y una dirección modernista por el otro, dualidad mucho más obvia en los museos que en el mundo académico (5). El primer

acercamiento presentaba al arte precolombino como antigüedades, el segundo lo colocaba dentro del discurso del primitivismo y las artes no-occidentales de Africa, Oceanía y Norteamérica aborígen. Esta dicotomía puede ser vista como responsable de gran parte de la dificultad para desarrollar una satisfactoria estructura analítica para el entendimiento del arte precolombino.

Siguiendo las cuatro o cinco exhibiciones arqueológicas de arte precolombino realizadas a principios del siglo veinte en el Cleveland Museum of Art, el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard, el Boston Museum of Fine Arts y el Metropolitan Museum of Art, la exhibición "Fuentes Americanas del Arte Moderno", organizada por el Museo de Arte Moderno en Nueva York, propuso un nuevo rumbo ya que introdujo



Cabeza de guacamaya, Xochicalco. Museo Nacional de Antropología, ciudad de México.



de lleno este arte al dominio del modernismo. Una de las principales razones para que el museo pudiera realizar tal exhibición fue la alta visibilidad de la cultura mexicana en los Estados Unidos en las primeras décadas del siglo veinte. México y todo lo mexicano estaban constantemente en el ojo del público norteamericano, a veces como algo amenazador, a veces muy popular, desde mediados de la segunda década hasta 1940. En 1910, la sangrienta revolución de más de una década en contra de la europeizada clase dominante mexicana explotó, movilizándolo a la nación entera. Uno de los efectos secundarios fueron los miles de refugiados que se volcaron hacia el suroeste de los EEUU (anteriormente territorio mexicano) y hacia el medio oeste para el año de 1920, creando nuevas comunidades y ansiedades para los oficiales estadounidenses. En 1914 el presidente Wilson ordenó a sus tropas invadir el puerto de Veracruz después de que el arresto de marineros norteamericanos en una zona restringida se había convertido en un serio incidente diplomático. Ese mismo año, el activista y periodista John Reed publicó su electrificante cobertura de la revolución en Insurgente México.

Para 1922 el renacimiento político y cultural de México estaba en camino y miembros de la comunidad artística e intelectual norteamericana ponían particular atención a las innovaciones de los proyectos federales de educación universal, a los movimientos artísticos de activismo social (6), a los exitosos esfuerzos para sindicalizar a los artistas y a la reclamación de un pasado indígena en la creación de una nueva identidad. Los hombres de negocios estadounidenses también prestaban atención al desarrollo de México, particularmente a sus inversiones y empresas en la recientemente vandalizada república vecina. El gobierno de EEUU comenzó un nuevo y sustancial esfuerzo para establecer unas relaciones más balanceadas con la única nación

que pertenecía geográficamente al continente norteamericano pero cultural, lingüística y políticamente pertenecía a Centro y Sur América.

El turismo, los viajes exóticos a nuestro vecino del Sur, ya sea a Tijuana, Ciudad de México o Oaxaca, comenzaron de manera tentativa y luego prosperaron para finales de los años 20. Expatriotas norteamericanos y europeos miraban favorablemente hacia esta tierra y cultura como una nueva fuente de inspiración y placer, unas veces permaneciendo unos cuantos meses, otras, incluso décadas. En el proceso, libros y revistas fueron publicados en México y en los EEUU acerca de la experiencia cultural mexicana, mientras las revistas de arte y noticias estadounidenses cubrían de manera ávida los eventos, corrientes, personalidades y movimientos que provenían de México durante estos años (7). El arte precolombino pasó a ser parte de la "Mexicana" no sólo exportada de un México post-revolucionario, sino además, promovida desde los propios EEUU a través de documentales turísticos, ensayos, ferias mundiales y murales pintados por artistas mexicanos y estadounidenses en los EEUU (8).

Para inicios de 1933 imágenes complejas, coloridas y contradictorias de México y su pasado precolombino se habían embebido dentro de la consciencia del pueblo estadounidense. Diego Rivera se había convertido en el darling, el enfant terrible y agente provocador entre la clase alta y la comunidad artística de los EEUU debido a sus muy publicitadas comisiones muralísticas, su membresía en el partido comunista y la controversia que rodeaba a su destruido mural del Centro Rockefeller (9). Para finales de ese año, los EEUU estaban plenamente inundados con una multitud de imágenes e ideas de México, y de su identidad en relación con la de los EEUU. La estetización de los objetos precolombinos alcanzó un punto crítico, y la exhibición del

MoMA, "Fuentes Americanas del Arte Moderno", fue un elemento crucial en el proceso.

El MoMA y "Fuentes Americanas del Arte Moderno", 1933

[Esta exhibición provee] una lección emocionante acerca del arte para aquellos capaces de recibirla.

Henry McBride,  
The New York Sun, Mayo 1933

Los Mayas, los Aztecas y los Peruanos dejan sus colecciones antropológicas y muestran cuanto arte reposa fuera de los museos dedicados a su preservación. Además de la cerámica, los textiles, la escultura y los ornamentos precolombinos, la exposición incluye pinturas realizadas por americanos contemporáneos que han sido influenciados por ese trabajo.

The New Yorker  
Magazine, 3 Junio 1933

La exhibición de América Central es exquisita. Las cosas son realmente Arte. Sin embargo los críticos se encuentran desconcertados, ninguna relación con John Singer Sargent o Picasso, ningún antecedente Clásico.... El tiempo aun no está maduro debido, creo, al fondo geológico y de historia natural vinculado a estos descubrimientos. El arte carece del apoyo de un académico artístico.

George Clapp Vaillant,  
American Museum of Natural History,, 22 Mayo 1933.

El 8 de Mayo de 1933 el Museo de Arte Moderno de Nueva York inauguró "Fuentes Americanas del Arte Moderno", una exhibición destacando "el arte de las antiguas civilizaciones de América" (MoMA 1933a:5). Fuertemente propagandizada, comentada y bien atendida, esta primera exposición de embergadura para presentar y discutir los objetos precolombinos como obras de arte dentro de un museo de arte



en los EEUU, tuvo éxito en problematizar el estudio y la apreciación del arte precolombino para las futuras generaciones de artistas, eruditos y público en general. Su tema, irresolutamente ofrecido, presentaba al arte precolombino como la fuente del arte moderno - y fue devaluado desde el principio por los organizadores de la exhibición. De acuerdo a Holger Cahill, director en funciones del MoMA de 1932-1933 y curador de "Fuentes Americanas del Arte Moderno", (10) el gol del MoMA en esta instancia era:

...juntar ejemplos de este arte, encontrado en las colecciones de los EEUU, y mostrar su relación con el trabajo de artistas modernos. No hay intención acá para insistir en que el arte antiguo americano sea una fuente principal del arte moderno. Ni se tiene intención de sugerir que los artistas americanos deberían volverse a él como la fuente de la expresión aborigen. Se intenta, sencillamente, mostrar la alta calidad del antiguo arte americano, a la vez que se indica que su influencia está presente en el arte moderno y en el trabajo de pintores y escultores, algunos de los cuales han estado inconscientes de su influencia y otros que la han aceptado o buscado de manera consciente. (MoMA 1933, 5)

Más de doscientos trabajos realizados en oro, plata, textiles, piedra, cerámica y creados por las diversas culturas del Valle de México, la Península de Yucatán, Guatemala, Honduras y la región andina, fueron recogidos de los museos y colecciones privadas de los EEUU para esta extensa exhibición. Solamente la sección precolombina ocupó el segundo y tercer piso del museo, así como un anexo en la calle 54. Una deidad Maya del maíz, proveniente del Peabody Museum fue destacada en la portada del número inaugural del Boletín del Museo. El componente moderno de la

exhibición, que ocupaba el primer piso, estaba compuesto por 33 pinturas y esculturas realizadas por doce artistas: Ben Been, Jean Charlot, John Flannagan, Raoul Hague, Carlos Mérida, Ann A. Morris, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Marion Walton, Max Weber (11), Harold Weston y William Zorach. Incluidas estaban dos copias de murales precolombinos comisionados a Jean Charlot y a Ann A. Morris por la Carnegie Institution of Washington. Los artistas modernos más famosos (no-mexicanos) influenciados por el arte precolombino, como Paul Gauguin, Henry Moore y el arquitecto Frank Lloyd Wright, no estaban representados en la exhibición. De hecho Moore ni siquiera fue mencionado en el ensayo introductorio del catálogo de la exhibición.

No hay indicaciones de que agregar la sección moderna fue una idea posterior diseñada para justificar tal exhibición de objetos no modernos y no occidentales en el Museo de Arte Moderno. Sin embargo, hay evidencia suficiente de cierto nivel de descontento dentro de la institución acerca de cómo el proyecto original debería ser concebido y acerca de cómo debería ser presentada finalmente la exhibición, para sugerir que había ocurrido toda una serie de debates y compromisos. Los participantes de estas discusiones debieron haber sido miembros claves de la directiva y del consejo, específicamente el director actuante Holger Cahill y el presidente del museo Conger Goodyear. La co-fundadora del Museo y tesorera del consejo Abby Aldrich Rockefeller, coleccionista de arte "primitivo" y folclórico, muy probablemente participó en las discusiones o por lo menos apoyó la idea de una exposición "primitiva" en el MoMA. Su hijo, Nelson, también miembro de la junta directiva a los 25 años, dio bastante apoyo al esfuerzo, aunque nunca reconoció estar involucrado (Masterpieces 1978:20-21). Una serie de exposiciones de arte "primitivo" parece haber sido uno de los resultados de estas discusiones. Uno de los argumentos de su parte pudo ser

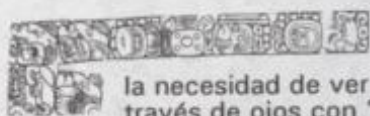


*Esponsales del dios de la vegetación, Macuilxochitl, con Teteoinnán, que representa el crecimiento de la Tierra. Codex Borgia, manuscrito precolombino procedente del entorno cultural de la ciudad de Cholula en Tlaxcala. Propiedad de la Biblioteca Apostólica Vaticana, una de las más importantes del mundo.*

*Fotos: Düsseldorfer Institut für Amerikanische Volkskunde*



*Codex Dresdensis: manuscrito maya precolombino*



la necesidad de ver estas obras a través de ojos con "información modernista" (12).

Los miembros de la junta estaban convencidos de la legitimidad del compromiso del MoMA para concretar un sustancial programa de arte "primitivo". La idea original detrás del desarrollo de "Fuentes Americanas del Arte Moderno" es aun poco clara, pero pudo ser parte de este proyecto a largo plazo que destacaba el arte "primitivo". Sin embargo la serie de arte "primitivo" pudo también haber sido creada después de la exhibición de 1933 para justificar y expandir las premisas de esta controvertida exposición. De acuerdo a Dorothy Miller, antigua curadora del MoMA, Cahill convenció a la junta de la necesidad de una serie de exhibiciones en torno al arte "primitivo" antes de realizar "Fuentes Americanas del Arte Moderno" (Lynes 1973:121)

Ambos Alfred H. Barr Jr. y Conger Goodyear comentaron, separadamente, que en aquellos momentos el nombre de la exhibición proveía a la junta de una necesaria pero incómoda lógica para la muestra. Por un lado, Goodyear escribió que la selección de título era "un intento duro" y que tendría que ser cuidadosamente cualificado en la introducción, a pesar de que él lamentaba la aparente falta de influencia del arte precolombino sobre los movimientos modernos (Goodyear 1943:44). Por el otro lado, Barr siempre argumentó que, a pesar de que el museo debía limitar sus políticas de coleccionismo al período que iba aproximadamente de 1860 al presente, virtualmente cualquier cosa podría ser objeto apropiado de estudio a través de exhibiciones temporales (Barr, 1950: 57).

En 1933 el foco aparente del Museo de Arte Moderno no era el modernismo per sé, sino el arte precolombino como fuente de la forma moderna. Las exhibiciones de arte "primitivo" que siguieron, entre 1935 y 1954, no incluyeron ejemplos comparativos del arte moderno

(13). Tal vez lo incómodo de la exhibición de 1933 hizo que futuros curadores fueran más cautelosos. Las exhibiciones posteriores más bien enfocaron su atención sobre el arte de regiones geográficas particulares: Africa, los Mares del Sur, los Andes. La temprana serie de exhibiciones "primitivas" difieren mucho de la altamente controvertida exhibición realizada por el MoMA en 1983, "Primitivismo" en el siglo XX", en donde el arte "primitivo" fue completamente descontextualizado, colonizado y puesto en escenarios que requerían de comparaciones uno a uno con obras de arte moderna. En comparación, cada exhibición de la serie se esforzó enormemente para darle a los visitantes del museo, a través de los ensayos del catálogo y de mapas y tablas cronológicas, el más reciente pensamiento arqueológico y antropológico. Varios de los principales antropólogos de los museos fueron asesores de las muestras y redactaron textos para los catálogos. La exhibición "Fuentes Americanas del Arte Moderno" probó ser el puente entre las exhibiciones típicas de arte y las exposiciones de arte "primitivo" en el MoMA. El catálogo contenía toda la información arqueológica (George C. Vaillant del American Museum of Natural History fue de particular asistencia), pero parece que no presentaba ningún tipo de mapa o de tablas. Las etiquetas de la pared sencillamente contenían información elemental acerca del nombre del objeto, el material en que estaba realizado, su cultura originaria y el dueño.

Uno de los asuntos principales presentados en la exhibición y en el catálogo, aunque nunca fue destacado como tal, fue la categoría de la historia del arte apropiada para entender y apreciar estas obras. La cuidadosa selección de palabras utilizadas en su introducción por Cahill trae a luz la multitud de ambigüedades conceptuales y categóricas que rodean los restos arqueológicos de las civilizaciones precolombinas. Debían ser

entendidas como arte "primitivo" o aborigen, o como antigüedades de las grandes civilizaciones americanas, o simultáneamente cómo todo lo anterior. En el catálogo del MoMA, preparado por Cahill, se utilizaron los términos "antiguo", "arcaico" y "antigüedades". La distinción entre estos términos y el uso y significado del término "primitivo" (que en el catálogo era considerada apropiada solamente para períodos tempranos y arcaicos) fue cuidadosamente articulado y mantenido a través del proyecto. Otros, tales como Barr y Dorothy Miller preferían el término y categoría de "primitivo" Ambas categorías sirvieron para conectar una interpretación particular de las culturas precolombinas con el presente euro-americano.

Muchos conocedores del campo del arte moderno estaban seguros del significativo papel que los artistas modernos jugaban al traer estos objetos "primitivos" a la atención de los museos e historiadores de arte (Fry 1918, 156; Goldwater 1938). Eran pocos si los que estaban dispuestos a comprobar aquella asunción a través de análisis visuales y conceptuales de carácter crítico entre el arte "primitivo" y el arte moderno. "La exhibición "Fuentes Americanas del Arte Moderno" realmente no sumó nada de substancia al desarrollo del discurso acerca del primitivismo moderno, excepto el confirmar, por un lado, la aceptación del MoMA de su valor general, mientras que por otro lado, inadvertidamente cuestionaba el rol del arte precolombino como fuente significativa para el arte moderno, a pesar del título mismo de la exposición. El curador creó un medio ambiente en donde los asistentes al museo no podían menos que cuestionar la significación del arte precolombino como un modelo "primitivo" o de cualquier tipo, debido al relativamente escaso número de artistas modernos ya establecidos (no mexicanos) incluidos en la exhibición y al aislamiento del componente de arte moderno en galerías separadas en un diferente piso.



Lo que parecía una inclusión poco entusiasta de arte moderno realmente afligió a ciertas personas y la división de lo moderno y lo precolombino en diferentes pisos, estando lo moderno en la primera sección de la exhibición lo que confundió a un número de visitantes y críticos. Aldous Huxley escribió una más o menos malhumorada reseña en *The New Republic* que expresaba su disgusto por la estructura conceptual de la exhibición:

..es muy difícil percibir que tipo de relación supuestamente existe entre la antología de arte precolombino de los pisos superiores del museo y la pequeña, pero no selecta, exhibición de arte contemporáneo de abajo. Traté de agarrarla: pero fallé completamente. (Huxley 1933a, 72).

Sin embargo Huxley debe haber sido convencido por alguien para escribir una breve y muy positiva descripción de la porción precolombina de la exhibición para el número inaugural del boletín del museo. Los comentarios de Huxley acababan con la oración: "Para

los ojos que han aprendido a ver el arte de la América precolombina la presente exhibición con su alta y notable proporción de trabajos de primera fila, será una fuente de asombrosa delicia" (Huxley 1933b:2). Los oficiales del MoMA también consiguieron arrancarle a Henri Matisse una cita positiva para el mismo número del boletín después de que éste visitó la exposición (MoMA 1933b, 4).

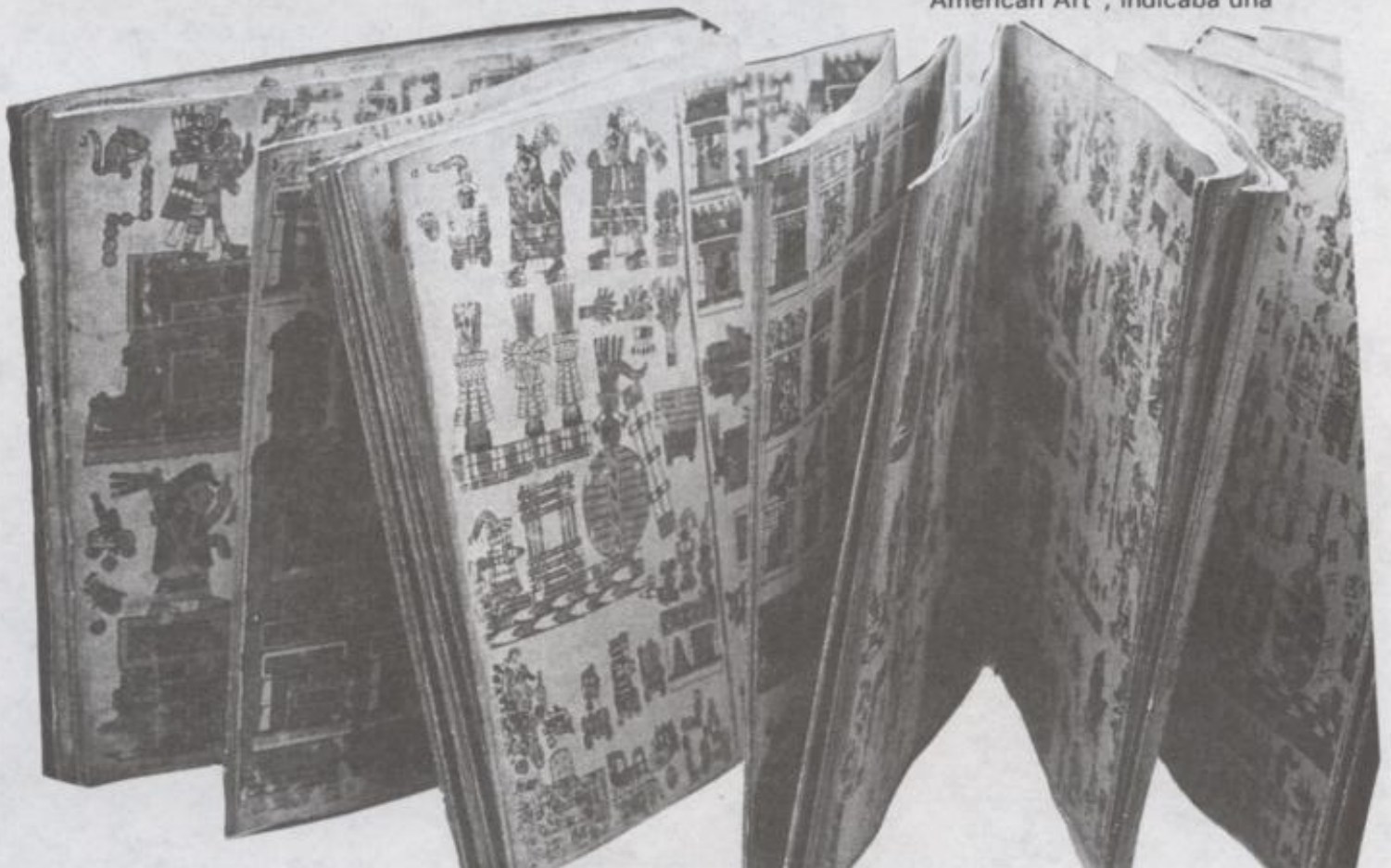
Por lo menos uno de los comentaristas abordó la necesidad de tales exhibiciones de antecedentes del arte moderno desde una perspectiva completamente diferente. Malcolm Vaughn vio esta exhibición como justificando algunos de los evidentemente inexplicables decisiones formales realizadas por los artistas contemporáneos:

El arte moderno ha necesitado mucho, como medio de explicarse al público, de una serie de exhibiciones que aclaren que muchos de sus principios centrales son tan antiguos como los cerros. Para estar seguros, todos los antecedentes del mundo

nunca podrán ser mal ejemplos para el buen arte moderno. Pero un conocimiento de lo mejor que ha sido producido en el pasado con los mismos principios puede arrojar considerable luz sobre lo que es el modernista hoy en día, iluminándonos sus metas e ideales. (énfasis agregado) ("The Dark Backward" 1933:15).

Este mismo acercamiento al análisis del arte moderno sería utilizado por Barnett Newman cuando curó la exhibición de escultura precolombina en piedra en la Betty Parsons Gallery en 1944. Las similitudes formales en las obras de arte "primitivo" y moderno, indicaban para algunos (Vaughn y Newman por ejemplo) que los principios estéticos eran compartidos por los artistas "primitivos" y los modernos. Este concepto continuaría desarrollándose dentro del discurso del primitivismo y del arte moderno ya que tanto las obras "primitivas" como las modernas eran rutinariamente descontextualizadas dentro de los museos de bellas artes.

El artículo de *The Literary Digest*, "The Dark Backward' of American Art", indicaba una



ambivalencia ya sea hacia el arte precolombino mismo o hacia su aceptación como inspiración para los artistas contemporáneos, aunque los comentaristas elogiaron la magnificencia encarnada en la escultura Maya y otras. Ningún comentario fue hecho acerca de puntos precisos de influencia ni fueron discutidos los artistas modernos y sus obras. Los críticos recomendaron que los artistas modernos deberían encontrar inspiración no sólo en los objetos antiguos mismos, sino, y más importante aún, en el espíritu de las culturas que los crearon. Abogaban por un retorno a la "simplicidad de pensamiento" requerida para crear aquellas magníficas obras de arte ("The Dark Backward" 1933, 15). Es fácil enfatizar, junto con George Vaillant que los críticos realmente no tenían una idea acerca de como apreciar y valorar esta exhibición debido a que, de hecho, no había una conexión entre el arte precolombino y el arte moderno fuera de México y otros lados de América Latina (AMNH DA, Correspondencia, carta a Alfred M. Tozzer, 22 Mayo 1933). Es significativo sin embargo que el MoMA y Cahill escogieran crear un exhibición que destacara al arte americano antiguo como una fuente del arte moderno en general o del arte moderno de las Américas opuesta a una que examinara exclusivamente ya sea a modernistas mexicanos o de los Andes (Peru, Ecuador, Bolivia).

Los críticos y los visitantes al museo no recibieron ningún tipo de asistencia del catálogo. Solamente cuatro páginas esbozaban la historia entera de la fascinación europea y (posteriormente norteamericana) con lo Occidental o lo exótico: la exploración y conquista, las exploraciones del siglo XIX y las investigaciones arqueológicas del siglo XX, el Romanticismo literario del siglo XIX y el atractivo del arte precolombino para Paul Gauguin, Frank Lloyd Wright y los muralistas mexicanos. Los restantes 3/4 del ensayo introductorio estaban dedicados a una compacta discusión de los pueblos antiguos que crearon los objetos de la exhibición (MoMA 1933a, 5-9). No había ningún tipo de discusión acerca de las obras modernas incluidas en "Fuente Americanas del Arte Moderno" y ninguna descripción o análisis acerca de cómo los artistas obtenían su inspiración del arte precolombino. Finalmente

ninguna de las piezas modernas fue ilustrada en el catálogo. Además la sustancial bibliografía académica estaba enteramente dedicada a las publicaciones clásicas y más actuales acerca de los descubrimientos y la arqueología precolombina, incluyendo un extenso listado de códices.

Lo que se incluyó-- o más importante-- lo que fue omitido del catálogo hace que sea fácil comprender la reacción de incredulidad ante el inapropiado título que la junta impuso a la exhibición, de parte de Dorothy Miller y Alfred Barr. Sin embargo, debido a las palabras del título, el contenido del ensayo del catálogo y la identidad de la institución que organizó este proyecto, estaba claro para todos que estas antigüedades estaban siendo posicionadas (ubicadas) dentro del discurso del modernismo. Trayendo objetos precolombinos al Museo de Arte Moderno, una institución joven y de alto perfil dedicada a definir y promover el arte moderno, y al proveer una yuxtaposición visual entre los objetos precolombinos y el arte moderno, a pesar de lo tenue, el equipo curatorial del MoMA dió una sacudida que, para muchos, separó la apreciación de los objetos precolombinos de su pasado arqueológico colocándola en un ambiguo presente. (14)

La exhibición "Fuentes Americanas del Arte Moderno" fue por tanto el primer y más publicitado intento de incluir al arte precolombino dentro de la "historia del arte moderno". Este sendero fue rápida (aunque temporalmente) bloqueado debido a dos razones. Primero no había a mediados de los 30, suficiente interés en el arte precolombino de parte de los artistas modernos fuera de América Latina, como para justificar seguir especulando en esa dirección. Segundo, se descubrió, en parte debido a "Fuentes Americanas" que el arte precolombino tenía más validez en otra dirección, como herramienta cultural para incrementar no sólo el entendimiento entre los EEUU y México sino también el sentido de historia compartida. Esto era posible ya que, aunque el arte precolombino no funcionara bien como fuente para las experimentaciones modernistas de los años 30, se encontró que era viable por su propio mérito y derecho. Como lo indican las críticas y comentarios a "Fuentes Americanas", la gente estaba intrigada con estos objetos

antiguos, "extraños y extranjeros", provenientes de México, Centro y Sur América y estaban dispuestos a ver otras exhibiciones y a aprender más acerca del arte y las civilizaciones que lo produjeron. Mientras los EEUU buscaba su propia identidad tanto en el pasado como en el presente, parte de la cual incluía un renovado interés en el indio americano, el arte de las civilizaciones antiguas indígenas del hemisferio americano resonó sus acordes.

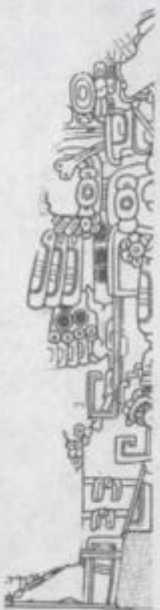
## La Lucha para Crear una Identidad Nacional estadounidense

El empuje hacia un inventario nacional comenzó reportando los estragos de la depresión y terminó reportando acerca de la herencia nacional.

Alfred Kazin, *On Native Grounds*, 1942 (15)

La historia del arte y la cultura norteamericana en los años 30 es incomparablemente rica en manifestaciones y en conexiones realizadas entre la cultura y la vida diaria, entre la cultura y el gobierno y entre la cultura y el activismo político. Para los propósitos de este artículo, solamente unos cuantos puntos principales podrán ser abordados para indicar las tendencias que no solamente apoyaban el proceso de estetización del arte precolombino, sino que además contribuyeron a las formas en que fue contextualizado y a su eventual conexión con las políticas gubernamentales. Para comenzar fue el ambiente cultural del período dentro de los EEUU lo que fue relevante, en vez de las artes visuales o de la literatura que era producida entonces.

Los años 30 fueron un período de intensa exploración cultural y creatividad que superó los ímpetus de los programas federales que habían estado apoyando a las artes desde 1934. Este desborde de creatividad se puede entender como una búsqueda consciente dirigida hacia el redescubrimiento y recuperación, o nueva creación de América tras el "crash" de la bolsa de valores y el comienzo del período de la depresión. Como escribe el historiador Alfred Jones: "Las manifestaciones de este



abundaron: el regionalismo en la pintura y la música, las novelas y los films históricos, la recuperación del folklore y de las viejas costumbres, biografías eruditas y monografías sociológicas, la moda de la fotografía y los dramas documentales, las guías del WPA y los estudios e investigaciones históricas" (1981, 710). Para Jones esto significa "una búsqueda de un pasado americano útil". El cita a Harold Clurman: "[la generación de la depresión] estudió nuestra historia con el propósito de modelar nuestro futuro" (1981: 711). Esta "búsqueda de un pasado americano útil" en los años 30 creó el ambiente revisionista en el cual los artefactos precolombinos se transformaron en obras de arte. De igual forma influyó el trabajo de curadores como Holger Cahill, Herbert Spinden y George Vaillant. Uno incluso podría interpretar las intenciones de Cahill en la exhibición "Fuentes Americanas del Arte Moderno" como un esfuerzo deliberado para fomentar un modernismo americano que, a pesar de estar localizado en los EEUU, expandiría sus horizontes al continente entero e incluso al hemisferio. Esto podría ser visto como parte de la búsqueda de "América" ya que este renovado interés daba la espalda a Europa y buscaba aquello que era autóctono y continental en alcance (Jones 1981, 718). El surgimiento del fascismo en Italia, Alemania y España sirvieron para destacar la significación de los ideales "americanos" eminentemente no-fascistas (Gleason 1981, Whiting 1989).

Estaba claro para muchos que la Civilización --que había creado la tecnología y la industria y que ahora sufría un devastador colapso económico y se involucraba en una guerra brutal-- había fracasado. El esfuerzo por crear una "identidad americana" se convirtió en algunos respectos en una batalla entre la "civilización" y la recién definida "cultura", entre la "calidad de la vida y el avance material y organizado de la vida" (Susman 1970: 188). Los movimientos de contracultura se desarrollaron y modos de vida alternativos fueron explorados (Pike 1992, 221-57). El indio americano (ya redescubierto por la comunidad bohemia en los 20, particularmente por Mabel Dodge Luhan y por el etnógrafo del Museo de Brooklyn Stewart Culin) servía como un posible

modelo para una alternativa social (Fane 1993; Pike 1992; Rushing 1992; Scolari n.d.). (16) El México moderno percibido como más primitivo y tradicional era una segunda alternativa (Susman 1970, 186-7).

John Collier, Rene d'Harnoncourt y Holger Cahill fueron, en sus respectivas áreas, participantes claves en el desarrollo filosófico y organizativo de programas que encarnaban los ideales de la diversidad, la tolerancia y la inclusividad en el proceso de (re)definir la cultura Americana, a la vez que conseguían que el artista/trabajador americano volviese a trabajar. John Collier, un idealista que combatió la práctica de asimilación forzada ejercida sobre el Indio Americano, fue nombrado comisionado de Asuntos Indígenas en 1933 justo al comienzo del New Deal. Rene d'Harnoncourt, un austríaco emigrado a México desde finales de la década del 10, era reconocido como curador, escritor y empresario en el mundo del arte mexicano. Fue él quien curó la importante exhibición de artes aplicadas y arte mexicano que abrió en el Metropolitan Museum en 1930, para posteriormente viajar a través de los EEUU. En 1936 fue designado Director General de la Junta de Arte y Artesanías Indígenas, con el mandato de rehabilitar al arte y al artista indígena y de hacerlos viables en el mercado contemporáneo. Su contribución más conocida y documentada mientras estuvo en la Junta fue la exhibición "Arte Indígena de los EEUU" patrocinada por el MoMA en el año de 1941.

Holger Cahill, un autodidacta experto en arte folklórico norteamericano y pintura contemporánea, había sido notablemente influenciado por el innovador y populista director de museo John Cotton Dana y por el igualmente populista filósofo y educador John Dewey. Cahill es principalmente reconocido por su dirección, entre 1935 y 1943, del Federal Art Project (FAP/ Proyecto Federal de Arte) de la WPA, brazo artístico del New Deal. Como hemos señalado, su trabajo curatorial mientras estuvo de director actuante del MoMA, entre 1932-33, fue fundamental para que el arte precolombino llamara la atención del público de Nueva York.

Los tres hombres estaban comprometidos con el New Deal e igualmente con la promoción y aceptación de la diversidad dentro de la cultura americana. Los dos curadores buscaron promover las prácticas artísticas indígenas y populares como parte del fenómeno "Americana" (Susman 1970, 188). (17) Haciendo un balance, el peligro de estas acciones surgieron cuando, para encontrar una alternativa viable a los valores materialistas e individualistas que supuestamente había traído el crash de la bolsa de valores, el indígena americano - uno de los modelos propuestos de vida y valores comunales a tono con la naturaleza-- era hecho aparecer como un ser rural y pre-industrial, forma de existencia no existente en el siglo XX (Paul Scolari n.d., 6-7).

El segundo modelo social, aquel de un México primitivo y tradicional, fue popularizado en los EEUU por el best seller de Stuart Chase "Mexico, A study of Two Americas". Chase escribió que Tepoztlán era "una comunidad libre de los ciclos mercantiles y de la civilización mecánica, una entidad viva y orgánica. Al no haber máquinas todo lo producido por los mexicanos, desde lo más humilde, era diseñado cuidando mucho la forma." (Susman 1970, 186-7). Este libro ignoraba las realidades urbanas de las áreas metropolitanas como Ciudad de



México, Guadalajara y Monterrey, de igual manera que d'Harnoncourt y Douglas ignoraron la realidad del indígena norteamericano en el siglo XX.

La introducción del arte precolombino en los EEUU durante los 30 parece en muchas maneras la extensión lógica del interés expresado en el arte del indio norteamericano y en el México moderno "primitivo". Las civilizaciones precolombinas eran

pasado útil así como un modelo de logros creativos a través del colectivo esfuerzo comunitario. Tal creencia suministró la base para la posterior apropiación, por parte del Gobierno Federal de los EEUU, del arte y las civilizaciones precolombinas como un patrimonio hemisférico compartido, que debía ser empujado en la era de la Política del Buen Vecino" (Good Neighbor Policy) para la intensificación de la solidaridad y de la seguridad hemisférica en los años que condujeron a la Segunda Guerra Mundial.

#### Notas:

1 Este artículo se deriva de un capítulo de un próximo libro que trata acerca de la necesidad de un arte precolombino (opuesto a la concepción arqueológica) para los EEUU en el siglo XX, y acerca del rol jugado por los museos y por la política exterior de los EEUU en el proceso de estetización de los objetos precolombinos.

2 Este temprano proceso de apropiación de la cultura para hacerla "parte de nosotros", en vez de solamente "nuestra", es parte de la búsqueda compleja de una "identidad Americana" que ocurrió en distintas formas en el período de entreguerras. El trabajo del historiador James Clifford acerca del proceso euroamericano de apropiación de la cultura en la producción de valores y autenticidad dentro de las estructuras del sistema colonialista es significativo en este respecto. Ver James Clifford, *The Predicament of Culture*.

3 Aunque la idea del Arte como se entiende ahora es diferente de la del siglo XVI y aun el XVII, ciertas claras distinciones estaban ya establecidas. La creación de cabinets de curiosidades o Wunderkammer, por parte de los coleccionistas de la aristocracia europea, la donde llegaron muchas piezas precolombinas durante los siglos XVII y XVIII indica ya la deliberada separación entre la pintura y la escultura (es decir los objetos hechos en Europa) y los maravillosos objetos exóticos. Las relaciones jerárquicas de poder y representación entre Europa y el resto del mundo estaban ya establecidas.

4 Antigüedades de Grecia, Roma y el resto de la cuenca del Mediterráneo (incluyendo el área especial de Egipto y los restos de la temprana Iglesia Cristiana) han formado la base de muchas colecciones de museos de arte. Estas piezas son presentadas como representación de los cimientos de la civilización Occidental. La arqueología daba una respetable entrada al mundo de los museos de arte; una que ahora, sin embargo, está siendo revaluada y criticada dentro de los discursos del imperialismo y el colonialismo. Ver Edward Said, "Orientalism" y Homi K. Bhabha, "The Other Question". Estos asuntos están relacionados directamente a las concurrentes y recientes prácticas antropológicas de coleccionar y exhibir objetos y culturas de pueblos aborígenes o primitivos en vías de "desaparición". Ver P. R. Pringle, "Primitive Art in Civilized Places"; Clifford; "The Predicament of Culture"; Clifford & Marcus, "Writing Culture"; Dominguez, "The Marketing of Heritage"; Stocking, "Objects and Others"; Berlo, "The Early Years of Native American Art History"; y Schimmel, "Inventing the Indian".

5 Robert Woods Bliss y Louise y Walter Arensberg, los primeros coleccionistas de arte precolombino en los EEUU (compraron sus primeras piezas en el año de 1915), llegaron a su interés a través de los distintos mundos de las antigüedades y del arte contemporáneo. Bliss ya había desarrollado una seleccionada colección de arte bizantino, mientras que los Arensberg estaban dedicados a coleccionar el arte de avanzada de Europa y los EEUU, llegando a comprar eventualmente las tres versiones del "Desnudado descendiendo escalera" de Marcel Duchamp.

6 En el catálogo de la exhibición "Twenty Centuries of Mexican Art" Barr escribió que "para 1925 los rumores acerca del Renacimiento mexicano comenzaron a llegar a los EEUU y dentro de una

década la pintura mural mexicana pasó a ser la influencia externa más importante en nuestro país" (MoMA y INAH 1940, 11).

7 En 1930 la Federación Americana de las Artes (American Federation of the Arts) hizo circular la exhibición "Mexican Arts", una peculiar y externa muestra de artes aplicadas, bellas artes y arte realizado por niños, desde la época colonial hasta el presente. La exhibición fue curada por René d'Harnoncourt y fue inaugurada en el Museo Metropolitano de Arte en octubre para luego viajar durante un año a importantes instituciones de siete ciudades. Entre los años de 1932 y 1935 aparecieron varios artículos acerca del arte Azteca y Maya, así como del arte moderno de México. Una serie de ellos, escrita por d'Harnoncourt ("Art and the People"), apareció en "American Magazine of Art" publicada por la American Federation of Arts.

8 El descubrimiento de los tesoros de Monte Albán a comienzos de 1932 fue causa célebre gracias a los artículos de National Geographic Magazine (Caso 1932b) y Natural History (Caso 1933a). El tesoro viajó a Chicago y Nueva York (2 de Octubre 1933). El estilo arquitectónico "Maya Revival", descendiente del movimiento art deco, se hizo muy popular para salas de cine, edificios de oficinas y hoteles (ver Braun, "Pre-Columbian Art in the Post-Columbian World"; y Heatherington, "The Influence of Mayan Architecture in the United States").

9 Acerca de este período ver Laurance P. Hurlburt, "The Mexican Muralist in the United States". Hurlburt menciona la importancia del patrocinio gubernamental al Renacimiento muralista mexicano, para aquellos que crearon la WPA durante la Depresión. En 1936 Orozco y Siquieros representaron a México en el primer Congreso de Artistas Americanos (American Artist Congress) en Nueva York. Cada uno leyó una ponencia (Bağell y Williams 1986, 203-12). Para 1939 los trabajos de Rivera y de otros artistas prominentes de México ya habían sido mostrados en varias ocasiones en el MoMA.

10 Cahill, un experto en arte folclórico norteamericano y consultor de Abby Aldrich Rockefeller, había sido escritor y curador bajo William Cotton Dana en el Newark Art Museum hasta 1929. En 1935 pasó a ser el director del Proyecto Federal de Arte (Federal Art Project) de la WPA.

11 Los intereses propios de Cahill en el arte precolombino probablemente fueron incentivados por su amigo, el artista Max Weber, quien había estado interesado en la escultura y en la mitología Maya desde 1910.

12 Los tópicos del primitivismo y el arte moderno, y del primitivismo y el arte precolombino, están compuestos de numerosos y confrontativos temas. Incluidos allí están los debates acerca del uso apropiado de la sobre-determinada palabra "primitivo". Ver Goldwater, "Primitivism in Modern Painting" 1938; "Primitivism in Modern Art, 2nd ed. 1966, 3rd ed. 1986. Ver también Peterson, "Primitivism in Modern American Art". La crítica principal a estas publicaciones es su adherencia al tradicional paradigma de la historia del arte, que evade la significación sociopolítica del primitivismo como juego de "construcciones" y prácticas. Para una introducción a los más recientes debates el catálogo en dos volúmenes "Primitivism in 20th Century Art" de la exhibición del MoMA en 1984, así como la tormenta de respuestas críticas suscitadas, son un excelente punto de partida.

13 Las exhibiciones de arte "primitivo" organizadas por el MoMA fueron: African Negro Art, 1935; Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa, 1937; American Indian Art, 1941; Oceanic Art of the South Seas, 1946; y Ancient Art of the Andes, 1954. Poco después de esta última exhibición, Nelson A. Rockefeller con la asistencia de René d'Harnoncourt y de Robert Goldwater, fundaron The Museum of Primitive Art. Las categorías establecidas, y la adherencia a ellas, probaron ser un aspecto problemático para incorporar objetos y culturas ajenos al mainstream a una institución del mainstream.

14 No fue sino hasta 1938 que Robert Goldwater publicó su libro "Primitivism in Modern Painting" (posteriormente retitulado "Primitivism in Modern Art") que las prácticas artísticas de prestamos formales a culturas lejanas en el tiempo y en el espacio fueron claramente analizadas como un fenómeno particular al modernismo.

15 Alfred Kazin, "On Native Grounds: An Interpretation of Modern Prose Literature (New York: Reynal & Hitchcock, 1942), citado en Jones, "The Search for a Usable Past in the New Deal Era".

16 El historiador Frederick Pike compara la atracción de los intelectuales franceses hacia el "primitivismo" africano, como "antídoto al prevalente materialismo de sus culturas, durante el primer tercio del siglo XX, con la atracción de los intelectuales norteamericanos hacia Harlem, el lado sur de Chicago y las barriadas de Kansas City, y más particularmente con el "primitivismo exótico y el comunismo de la vida indígena en los EEUU. Estos territorios geográficos y conceptuales se volvieron la nueva frontera norteamericana.

17 Susman escribe que, durante los años 30, hubo un crecimiento general de "los estudios serios acerca de otras culturas o acerca de los restos del folklore o de subculturas dentro de la nuestra" (1970, 188) Los informes de expediciones arqueológicas y de descubrimientos de "tesoros" se volvieron historias populares para las revistas durante esa década. Ver Caso, "Monte Albán, Richest Archeological Find in America" y "Reading the Riddle of Ancient Jewels"; ver también Gero y Root, "Public Presentations and Private Concerns".

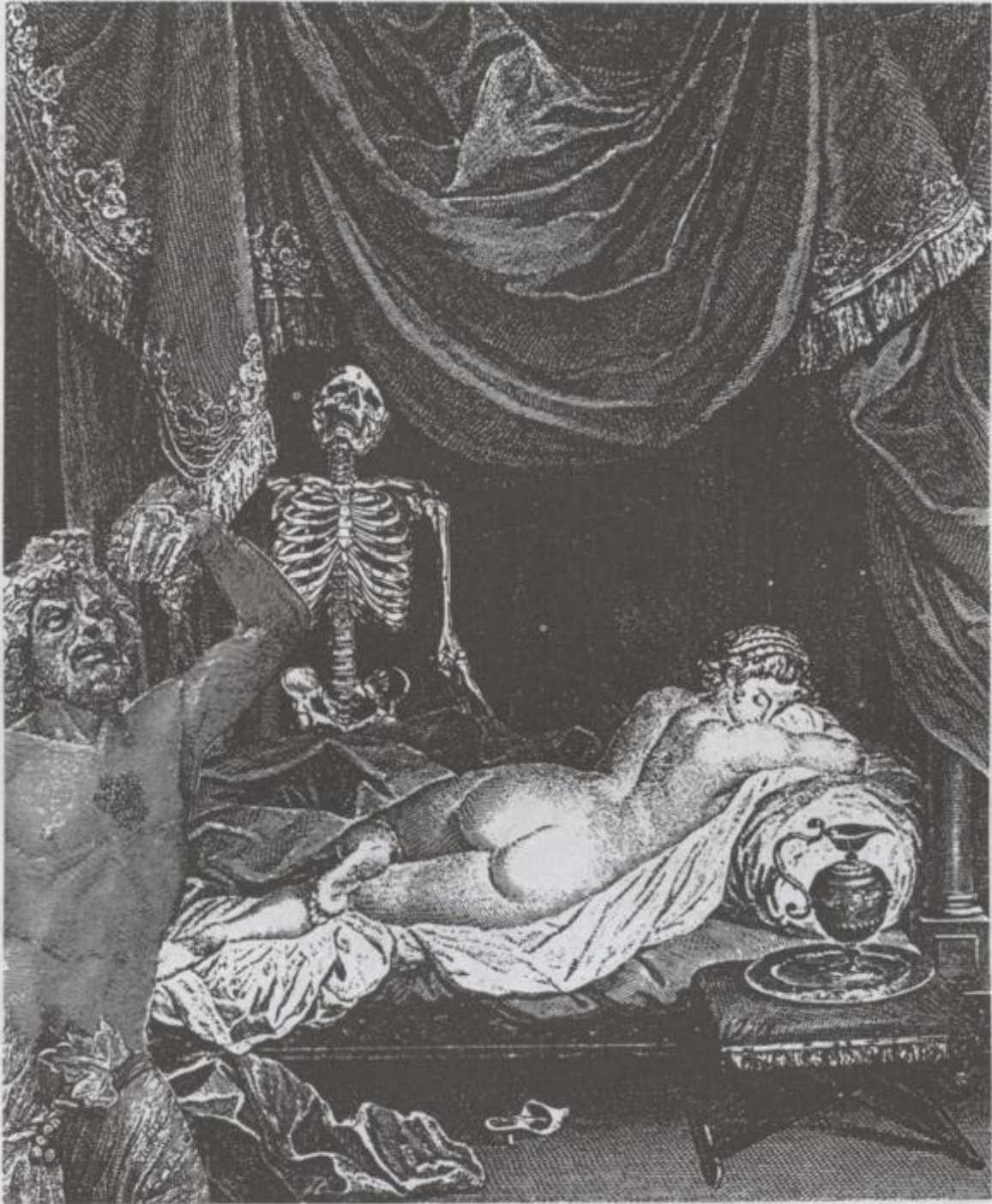


autóctonas al hemisferio, y aunque totalmente desaparecidas, eran de hecho un pasado útil para el México moderno. Estos pueblos tecnológicamente "primitivos", idealizados por los educadores mexicanos y por los antropólogos norteamericanos como Spinden y Vaillant, habían creado imperios de riquezas y magnificencia trabajando juntos en estructuras igualitarias. Ciertamente Cahill y otros creían que el arte precolombino tenía la posibilidad de proporcionar a los EEUU un



# Lugar del Crimen

Homenaje



**Octavio Robleto**

## LUGAR DEL CRIMEN

Volví al lugar del crimen.

(¿ Es crimen el amor, ocupar un lecho de rosas, merecido únicamente por el azar, cuando no existía nada previsto y todo sucedió por la gravedad de las leyes?)

El cuarto en orden  
limpio y oloroso.  
La cama impecable  
sin arrugas delatorias.

(En el espejo yo veía otras imágenes. Me señalaban y yo también señalaba al "otro". Yo mismo. Ambas imágenes se miraban con el rabillo del ojo, en complicidad, evitando acusaciones.)

Repicó el teléfono  
y hubo respuestas dilatorias.  
Después regresamos a la sala  
para probar el grato vodka con jugo de naranja.

(Tres amigos que hablaban despreocupadamente de la vida. Con proyectos y recuerdos tan callandos. ¿ Por qué volver ? - pensaba yo - ¿ Por qué nadie se baña dos veces en la misma agua, pero puede acostarse dos veces en el mismo lecho ? )

¿ El amor es un crimen?  
Puede ser  
y además  
la dicha  
se paga con melancolía.

(Si algo pasó, señora, pido disculpas;  
la amistad de su marido es apreciada.)

¿ El amor es un crimen...?

# SUSANA VA AL MAR

"Era Susana muy delicada y bella.  
Iba cubierta, y aquellos malvados  
mandaron que se descubriese para  
saciarse con la vista de su belleza."

Daniel; Cap. 13-vs. 30 y  
siguientes.-

Porque ellas saben lo que hacen  
conocen bien los límites de las provocaciones  
y el momento oportuno de oponer el obstáculo,  
de aquí no pasarás  
lo demás es riesgo  
aventura o desventura  
que corre por tu cuenta.

El atractivo ardid te arrastra  
y fácilmente te deslizas sin escollos,  
lo embarazoso es al final  
no la finalidad, por el momento,  
pero es parte del programa.

El ojo ve y se aturde  
se desbordan las moléculas de entusiasmos  
y la osadía paga sus consecuencias;  
son gajes del oficio  
de donde a veces tornas, agradecido,  
y en donde en circunstancias adversas  
te arrancas los cabellos  
maldices  
pero nuevamente recorres los caminos  
terco  
con tus pasos contados  
o sin contar los pasos  
que te devuelven ileso  
o mal ferido.-







## ROTEO

o De los cambios de mi amado prójimo

"...tratará de engañarte con vanas apariencias y figuras de fieras; en efecto, se hará de repente cerdoso jabalí, tigre espantoso, escamoso dragón, o leona de cerviz bermeja."

VIRGILIO, (Bucólicas, Libro IV)

Tu profesión no me apabulla  
ni tu cargo me deslumbra,  
estás bien en tu papel de economista  
a veces de sociólogo,  
que bajo todos estos aspectos  
he descubierto tus caretas:  
abogado  
médico  
sicólogo  
o empresario.

Como político resultas peligroso  
pero ya sabemos de tus mañas.

No me jodas.

Sé que traes constancias de Universidades reputadas  
y que has recibido cursillos en idiomas extranjeros,  
pero ante mí  
nada de eso es valimento.

La vida es otra cosa  
más simple y sencilla  
humilde  
y casta  
y pura  
como el agua.

No creo en tus disfraces,  
en ninguno  
ni en el más respetable que ostentes:  
sotana purpurada  
o charreteras;  
solamente sirven para que las rasgues con escándalo  
cuando los humildes te dicen sus verdades.

Te aterran los reclamos  
y es entonces cuando te apoyas en tus títulos  
y te escudas tras ellos,  
en sapiencia untada de albayalde  
y maquillajes deplorables,  
porque detrás están los huesos  
la grasa hedionda que será alimento de gusanos.

!No te me escapas!  
Te agarro del cogote  
te levanto por los aires  
y tus argumentos y disfraces  
se esparcen por los suelos  
como tiras viejas  
o polvo propagado por el viento  
sin dirección ninguna  
incomodando donde uno lo recoja.-



VIENDO A LAS MUJERES DE TAHITI PINTADAS POR

Gauguin.

"De dónde venimos? Quiénes somos? A dónde vamos?  
Gauguin

Qué importa que hayan ignorado todo lo relativo a un mundo

ajeno y gastado?

Ellas eran felices en sus islas,  
semidesnudas o desnudas  
recogiendo flores para adornar su pelo negro y liso,  
fabricando pinturas con semillas  
y pintándose los labios y el rostro,  
tejiendo el algodón  
floreándolo  
para enrollarlo en las caderas  
y desenrollarlo fácilmente  
cuando fuera grato y necesario.

Hablando con gorgojeos  
y alimentándose de frutas  
que cortaban con sus manos (Te Rerioa, 1897)  
Descalzas en la arena  
buscando conchas  
y mirando hacia el mar azul  
en espera de sus hombres;  
regresando a la choza  
construida entre el verde más tupido.

Yo también hubiera olvidado París o Londres  
para vivir  
no como un Adán idiota,  
sino intensamente  
disfrutando los momentos vitales  
que nos suelen dar el sol y el viento  
en ciertas ocasiones en que el cuerpo vibra de entusiasmos  
sin necesidad de plumas cluecas  
-Nave Nave Mahana, 1896-  
oyendo la música del mar  
viendo las noches estrelladas  
y abajo el oleaje  
donde si la muerte llega  
debe rozar apenas  
como una rama desgajada  
que no se ha tenido intención de tocar siquiera.-



Octavio Robleto



Tito Chamorro

**La Tortuga**  
Oleo s/tela  
124x116 cms.



# **A**arthola

## **un dramaturgo del color**

Después de haber sido seleccionado para participar en "Tierra de Tempestades", importante exposición itinerante en varias ciudades de Inglaterra por el Harris Museum and Art Gallery (Preston), Aparicio Arthola, sin lugar a dudas uno de nuestros más modernos y reveladores pintores y escultores, expone nuevamente en Galería el Aguila.

Justamente hace un año expuso un conjunto de cuadros que atestiguaron definitivamente la madurez de Aparicio como pintor expresionista, audaz y eminentemente moderno. En esa ocasión escribí acerca de su pintura trágica, trágica en el sentido de percibir la muerte, lo fúnebre e incluso lo tétrico: una convocación de sombras solemnes y grotescas a la vez.

Ahora el artista prosigue en la exploración de su mundo tempestuoso y atormentado, recurriendo esta vez a una u

tilización más profusa y variada del color. En efecto, por todas partes resaltan las masas de color encendido y llameante, conjugadas, sí, con franjas de tonalidades azules, celestes, fucsias y verdes. Una preponderancia del color sobre la forma y el dibujo, procedimiento que no tiene nada de malo cuando está en función de resaltar lo emotivo y lo dramático.

Y ese es precisamente Arthola: un dramaturgo del color, un artista expresionista, como Munch, como Tamayo, como Bacon, para quien la belleza no depende de ningún canon establecido. Para Arthola lo grotesco, lo feo, lo horrible, lo bizarro son parte fundamental e insoslayable de la contemplación estética. Contemplación que gusta situarse en los márgenes de la sociedad, en la parte maldita de que hablaba Bataille, en la parte prohibida de las Buenas Conciencias Establecidas.

Difícilmente podemos encontrar en la pintura nicaraguense tal fijación en lo grotesco y en el humor negro (que es la otra cara de lo grotesco) como en la obra plástica de Aparicio Arthola. Pintura trágica, pero también satírica, no en su sentido de chiste intrascendente, sino en su sentido de desenmascaramiento y desmitificación.

En cuadros como "La crisis", "Libélula sobre Zapato" y "Privacidad" las explosiones y estallidos del humor y la burla

van a la par del estallido salvaje del color hasta el extremo de bordear el tremendismo y el feísmo.

Los personajes de Arthola son fundamentalmente nocturnos y espectrales, aunque procedan del día. Son los seres marginados y condenados de la gran ciudad, la *feurmillante cité*, la hormigueante ciudad de Baudelaire. El payaso y el predicador convulsivo, la ramera y el criminal, el enano y el crápula, el prófugo y el santo, el rapero y la bailarina: rostros de una subcultura que el artista aborda con valentía y caridad.

Como dice Hugo Palma, Arthola nos sumerge "en un mundo de fantasías, de ritmos, de colores, que es a la vez un mundo real, auténtico, cotidiano, de lo que existe, de lo que es. Una manera expresiva, cruda, dura, pero al mismo tiempo divertida y sarcástica. Es como un grito que no se siente, pero se ve".

Preocupado por el misterio humano, en su dependencia de la otredad y la intersubjetividad que forman el entramado de la relación social, Arthola nos presenta primeros planos de fulgurantes y terribles rostros con fondos de rostros acechantes, inquisidores o farisáticos, que dan testimonio de la hipocresía de las reglas y convenciones sociales.

**Alvaro Urtecho**



Alicia Zamora



## "La Tortuga"

Abstracción entre rostros  
de personas y animales  
Son ojos que penetran. No. Son las  
piedras preciosas de la  
caparazón de la tortuga.

Y es lago, cascada, tormenta de  
mis sueños y más:  
la cola del pájaro.

Un pene o un feto?  
No. Los Ojos de Arthola,  
con su mirada fina, sería  
penetrante y segura.

Y tanto te busqué que  
por fin te encontré, la  
Tortuga ahí está; como punto  
focal, debajo del pájaro, encima  
del mar.

La Tortuga es un rostro: Ojos  
verdes y azules confundidos  
con partes del caparazón.  
La Tortuga y las piedras  
la vida y el sol.

¡Aparicio! La Tortuga eres tú  
y tu caparazón.

!No te escondas  
Que ahí voy!



# LA INSURECCIÓN DE LAS "UTOPIÁS PIRATAS"

o como "imaginarse" su propia ZONA AUTONOMA TEMPORAL

**HAKIM BEY**

Los piratas y corsarios del siglo XVIII crearon una "red de información" que cubría el planeta: era primitiva y originalmente dedicada a negocios oscuros, pero esta red sin embargo funcionaba admirablemente. Esparcidas por toda la red había islas, lejanos escondrijos donde los barcos podían reaprovisionarse de agua y vituallas, donde se intercambiaba botín por objetos de lujo y provisiones. Algunas de estas islas mantenían a "comunidades deliberadas", mini-sociedades completas que vivían conscientemente fuera de la ley y que estaban decididas a seguir así, aunque sólo fuera para tener una vida corta pero placentera.

Denomino a estos establecimientos "utopías piratas". William Burroughs se ha referido al tema así como lo hiciera el desaparecido anarquista británico Larry Law, pero no se ha llevado a cabo ninguna investigación sistemática. Recientemente Bruce Sterling, uno de los mejores exponentes de la ciencia ficción cyberpunk, publicó una novela romántica sobre el futuro próximo, basada en el supuesto de que la decadencia de los sistemas políticos conducirá a una proliferación descentralizada de experimentos

en los estilos de vida: gigantescas corporaciones en las que los obreros son los dueños, enclaves Verdes Socialdemócratas, enclaves Cero Trabajo, zonas anarquistas liberadas, etc. La economía de información que fundamenta esta diversidad se llama la Red (Net); estos enclaves son Islas en la Red.

## LA ZAT ORIGINAL

Los "Asesinos"(1) medievales fundaron un Estado que consistía en una red de remotos valles de montañas y castillos separados por miles de kilómetros, estratégicamente invulnerables frente a una invasión, conectados por el flujo de información de agentes secretos en guerra con todos los gobiernos y dedicados exclusivamente al conocimiento de la tecnología moderna, llegando a culminar con el satélite espía, y convirtiendo a este tipo de autonomía en un ideal romántico. ¡No más islas de piratas! En el futuro la misma tecnología liberada de todo control político, podría hacer posible todo un mundo de zonas autónomas. Pero por el momento el concepto sólo es precisamente ciencia ficción - pura especulación.

Extrapolando historias pasadas y

futuras sobre las "islas de la red" podremos recoger evidencia que sugiera que en nuestro tiempo cierto tipo de "enclave libre" no sólo es posible, sino real. Toda mi investigación y especulación se ha condensado en torno al concepto de Zona Autónoma Temporal (ZAT).

La ZAT no es un fin en sí mismo, que vaya a reemplazar a todas las otras formas de organización, tácticas y objetivos. Puede ofrecer la calidad de intensidad asociada con la insurrección que no se enfrenta directamente con los Estados, una operación guerrillera que libera un área (de tierra, de tiempo, de imaginación) y que luego se disuelve para reconstituirse donde sea, cuando sea, antes de que el Estado pueda aplastarla. Puesto que los Estados están primariamente ocupados con la Simulación antes que con la Sustancia, la ZAT puede "ocupar"

estas áreas clandestinamente y llevar a cabo propósitos lúcidos por bastante tiempo en una relativa paz. Tal vez algunas pequeñas ZATs han durado vidas enteras porque pasaron desapercibidas, como la especie de enclaves

serranos, porque nunca se intersectaron con el Espectáculo; nunca aparecieron fuera de la vida real que permanece invisible para los agentes de la Simulación. La Nueva Babilonia toma sus atracciones por realidades;



precisamente dentro de este margen de error la ZAT puede emerger a la existencia. Hacer que la ZAT se inicie puede implicar tácticas de violencia y defensa, pero su mayor fortaleza reside en su invisibilidad -el Estado no puede reconocerla porque la Historia no tiene definición para ella. Tan pronto como la ZAT es nombrada, representada, mediatizada, debe desvanecerse, se desvanecerá dejando tras de sí una cáscara vacía para saltar de nuevo en alguna otra parte diferente, de nuevo invisible porque es indefinible en términos del espectáculo. La ZAT es por lo tanto una táctica perfecta para una era en la que el Estado es omnipresente y todopoderoso y sin embargo al mismo tiempo lleno de grietas y ausencias. Y puesto que la ZAT es un microcosmos de aquel "sueño anarquista" de una cultura libre, no

puedo pensar en ninguna otra táctica mejor por la que trabajar para lograr ese fin. A la vez podemos tener algunos de sus beneficios aquí y ahora.

En suma, el realismo exige no sólo que dejemos de esperar "La revolución" sino también que dejemos de quererla. "Insurrección" sí - tan a menudo como sea posible aun a riesgo de violencia. Los espasmos del Estado Simulado serán "espectaculares", pero en la mayoría de los casos la mejor táctica, y la más radical, será la de rehusarse a enfrentarse en violencia espectacular, la de retirarse del área de simulación para desaparecer.

La ZAT es un campamento de guerrilleros ontológicos de ataque y huida. Hay que mantener toda la tribu en marcha, aunque sólo se componga de datos en la Red. La ZAT debe ser capaz de defenderse, pero tanto "el golpe" como "la defensa" deberían, cuando sea posible, evitar la violencia del Estado que ya no es más una violencia significativa. El golpe se da a las estructuras de control, esencialmente a las ideas, la defensa es la "invisibilidad", un arte

marcial; "invulnerabilidad", un arte oculto dentro de las artes marciales. La "máquina de guerra nómada" conquista sin que se la vea y se mueve antes de que se pueda ajustar el mapa.

Respecto al futuro -sólo siendo autónomos podremos planear la autonomía organizada, crearla. Es una operación que hay que realizar sin ayuda de nadie. El primer paso es de alguna manera similar al satori (2) - la intuición de que la ZAT comienza con un simple acto de intuición.

El concepto de la ZAT surge primariamente de una crítica a la Revolución y de una valoración de la insurrección. Aquella califica a ésta de fracaso, pero para nosotros la Insurrección representa una posibilidad mucho más interesante desde el punto de vista de una psicología de la liberación, de que todas las revoluciones "exitosas" de la burguesía, de los comunistas, de los fascistas, etc.

La segunda fuerza generativa que trae la ZAT brota del punto histórico que llamo "el cierre del mapa". El único pedacito de tierra que no había sido apropiado por algún estado-nación

fue comido en 1899. El nuestro es el primer siglo sin tierra incógnita, sin fronteras. La nacionalidad es el principio más alto del gobierno mental ni un puntito de piedra en el mar del sur puede dejarse abierto ni un valle remoto ni siquiera la luna y los planetas. Esto es la apoteosis del "gangsterismo territorial". Ni un centímetro cuadrado de Tierra queda sin policía o impuestos, teóricamente.

El "mapa" es un enrejado político abstracto, una trama gigantesca ejecutada por el condicionamiento "zanahoria-palo" del Estado "Experto", hasta que, para la mayoría de nosotros, el mapa se convierte, ya no en el territorio "Isla de la Tortuga" (3), sino en los "Estados Unidos". Sin embargo, el mapa es una abstracción y no puede representar a la Tierra con una exactitud perfecta. Dentro de las complejas fracturas de la geografía real, el mapa representa solamente lo real dimensional. Escondidas inmensidades escapan de la cinta de medir. El mapa no es exacto, no lo puede ser.

La emergencia es abierta, se concentra en oleadas temporales de fuerza, evita todo

enredo con "soluciones permanentes".

El mapa está cerrado, pero la zona autónoma está abierta. Se abre metafóricamente dentro de las dimensiones de fracturas invisibles a la cartografía del Control. El concepto de psicotopología es una "ciencia" alternativa para la cartografía y el "Imperialismo Psíquico" del Estado. Sólo la psicotopología puede diseñar mapas exactos de la realidad, porque sólo la mente humana provee una complejidad suficiente como para imitar lo real. Pero un mapa exacto no puede "controlar" su territorio porque es virtualmente idéntico a su propio territorio. Puede ser usado sólo para sugerir, en el sentido de hacer gestos, hacia ciertos rasgos. Estamos buscando "espacios" que sean relativamente abiertos, o por negligencia de parte del Estado, o porque han escapado de la atención de los cartógrafos. La psicotopología es el arte de buscar ZATs potenciales como varitas mágicas.

## ANTROPOLOGIA NATURAL DE LA ZAT

Si bien la familia nuclear es la unidad básica de la sociedad de consenso, no lo será



de la ZAT. La familia nuclear con sus "miserias edípicas" acompañantes, con su escasez impuesta y su jerarquía impuesta parece ser una invención neolítica, una respuesta a la "revolución agrícola". El modelo paleolítico a la vez más primigenio y más radical es la banda.

La banda nómada típica de cazadores/colectores consiste en aproximadamente 50 personas. Dentro de las sociedades tribales mayores, la estructura de la banda se constituye por clanes dentro de la tribu, o cofradías, sociedades secretas de adeptos, sociedades de guerra, de género, "repúblicas de niños", etc. La escasez y la avaricia que la acompañan producen la familia nuclear. La banda, al contrario, es producida por la abundancia y resulta en prodigalidad. La familia está cerrada, por la genética, por la posesión masculina de la mujer y los niños, y por la totalidad jerárquica de una sociedad agrícola/industrial. La banda está abierta no a todos por supuesto, sino al grupo-de-afinidad, los iniciados ligados con un lazo de amor. La banda no es parte de una jerarquía mayor, sino de un patrón horizontal de

costumbre, parentesco, contrato y alianza, afinidades espirituales, etc.

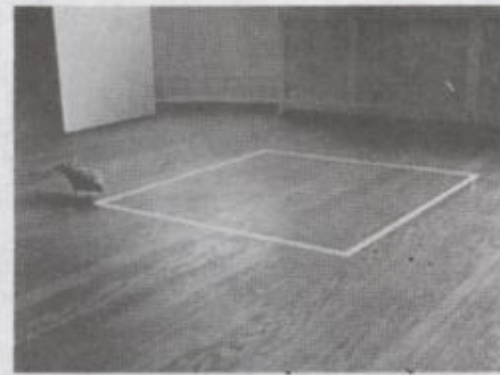
En nuestra propia Sociedad Pos-Espectacular de Simulación, muchas fuerzas trabajan, más que nada invisiblemente, para terminar con la familia nuclear y la "estabilidad" fragmentada de la familia y del hogar. Hoy la banda de uno incluye amigos, ex esposos y amantes, gente conocida en diferentes trabajos y fiestas, grupos-de-afinidad, redes de intereses especiales, redes postales, etc. Que la familia nuclear es una trampa se vuelve más y más evidente. Es un vacío cultural, una implosión secreta, neurótica. La contra-estrategia obvia, surge casi consciente de la arcaica posibilidad nueva y post-industrial de la banda.

#### LA ZAT COMO FESTIVAL Y EL NOMADISMO PSÍQUICO

Stephen Pearl Andrews ofreció una vez, como imagen de la sociedad anárquica, una gran cena, en la cual toda estructura de autoridad se disuelve en la convivialidad y la celebración. Los conceptos antiguos de

jubileo y saturnalia tienen su origen en la intuición de que ciertos acontecimientos yacen fuera del alcance del "tiempo profano", la cinta de medir del Estado y de la Historia. Estas fiestas ocupaban brechas en el calendario, intervalos intercalados. Durante la Edad Media, casi un tercio del año se dedicaba a las fiestas. Tal vez los motines contra la reforma del calendario tenían menos que ver con "los once días perdidos" que con un sentido de que la ciencia imperial conspiraba para cerrar esas brechas donde se habían acumulado las libertades de la gente. La cartografía del año fue un secuestro del tiempo mismo, volviendo el cosmos orgánico a un universo de movimiento regular. La muerte del festival.

Los participantes de una insurrección notan invariablemente los aspectos festivos, aun dentro de la lucha armada, el peligro y el riesgo. El levantamiento es como una saturnalia que se ha soltado de su intervalo intercalado y puede aparecer en cualquier lugar, a cualquier hora. Liberado de tiempo y lugar, todavía posee un olfato para la sazón de acontecimientos y una afinidad al locus genio. La ciencia de la psicotopología indica "flujos de fuerzas" y "puntos de poder" que ubican la ZAT en el espacio y tiempo, o por lo menos ayudan a





definir su relación con el momento y lugar.

Lo que es cardinal en la formación de la realidad de la ZAT es el concepto del nomadismo psíquico. Los aspectos de este fenómeno han sido discutidos por Deleuze y Guttari en *Nomadology and the War Machine* y en *Driftworks* por Lyotard.

"La muerte de Dios" decentró el proyecto "europeo" entero. Abrió una posibilidad multiperspectiva, una vista del mundo pos-ideológico, moviéndose sin las raíces de la filosofía hacia los mitos tribales de las ciencias naturales al taoísmo, como si viera a través de los ojos de un insecto, cada faceta, ofreciendo una visión de un mundo enteramente "otro".

Pero esta visión se logró a costas de habitar una época en la que la velocidad y el "fetichismo de mercancia" han creado una falsa unidad tiránica que suele borrar la diversidad cultural y la individualidad. Esta paradoja crea "gitanos", viajeros psíquicos impulsados por el deseo o la curiosidad, peregrinos con fidelidades

someras, desligadas de un tiempo y lugar particular, en busca de

la diversidad y la aventura. Esta descripción cubre no sólo a los artistas de clase X y a los intelectuales, sino también a los trabajadores migrantes, a los refugiados, desamparados, los turistas, los que viven en casas rodantes, además de los que viajan por la Red, tal vez sin moverse de sus propias habitaciones.

El nomadismo psíquico como táctica desliza la paradoja de ser pasiva a ser activa, aun incluso llevándola a un medio violento. Los últimos esfuerzos penosos de "Dios" y su estertor de muerte han seguido durante tanto tiempo las formas del Capitalismo, Fascismo y Comunismo, que todavía queda mucha "destrucción creativa" por llevar a cabo por los comandos o apaches (literalmente "enemigos") post-Bakuninistas y post-Nietzscheanos del Viejo Consenso. Estos nómadas practican la razzia. Son corsarios, virus. Necesitan y desean ZATS, campamentos de cargas negras bajo las estrellas del desierto, interzonas, escondidos oasis fortificados por las rutas secretas de las caravanas, pedazos de selva "liberados" y tierras marginales, áreas donde no se entra,

mercados negros y bazares subterráneos.

Estos nómadas diseñan su carta de navegar observando estrellas extrañas que podrían ser grupos de datos en el ciberespacio, o alucinaciones.

Tienda un mapa de la tierra. Encima ponga un mapa de cambio político. Encima de éste, un mapa de la Red y especialmente la Contra-red con énfasis en el flujo de información clandestina y logística. Y finalmente, encima de todo, ponga el mapa exacto de la imaginación creativa, la estética, los valores. La cuadrícula que resulta está animada por remolinos y sobrevoltajes inesperados, coagulaciones de luz, túneles secretos, sorpresas.

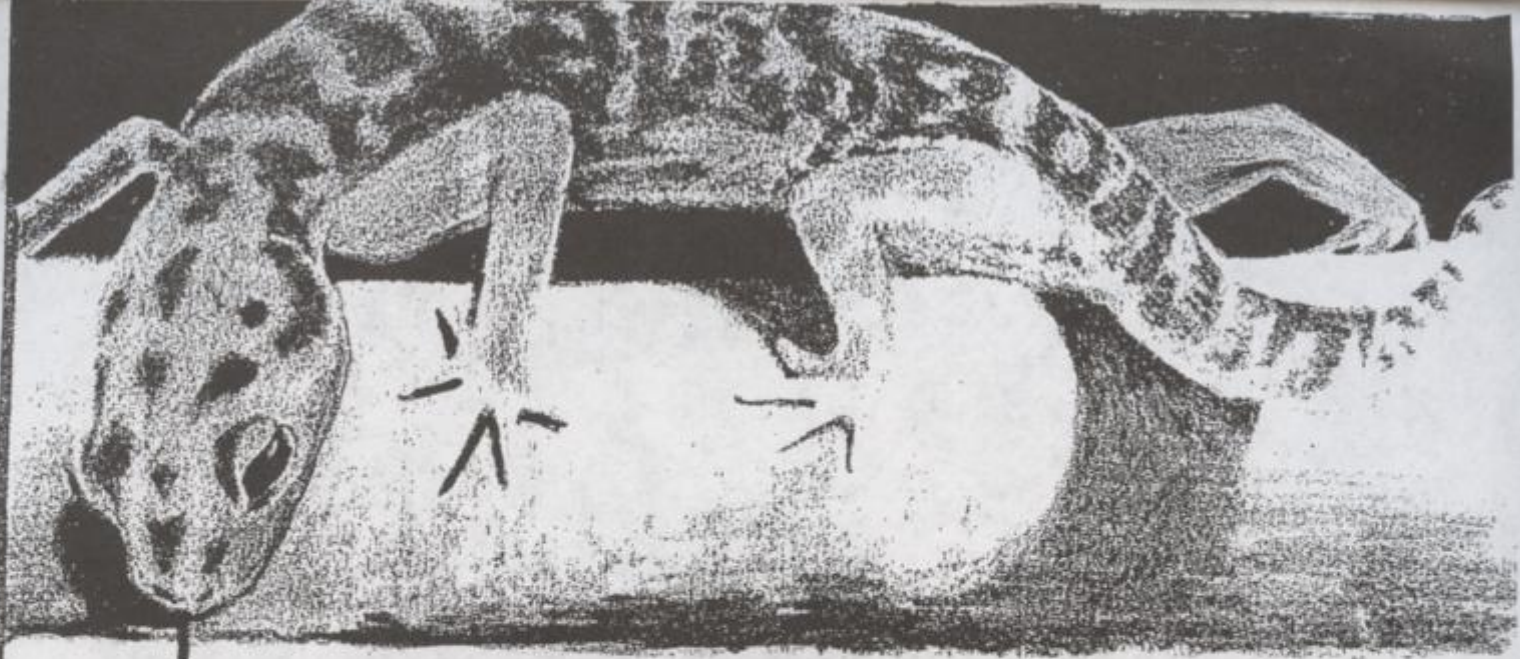
La ZAT es utópica en tanto que imagina una intensificación de la vida cotidiana o, como podría haber dicho el Surrealista: *La Penetración En La Vida De Lo Maravilloso*. Pero no puede ser utópica en el significado de la palabra "utopía": "ningún lugar", o "Lugar de Ningún Lugar". Yace en la intersección de muchas fuerzas, como algún punto de poder pagano en el empalme de

líneas misteriosas visibles a los versados en el terreno, el paisaje, los flujos del aire, el agua y los animales, que para los demás no tienen relación. Pero ahora estas líneas no están grabadas en el tiempo y el espacio. Algunas de ellas existen únicamente dentro de la Red. La ZAT, por su misma naturaleza, se apodera de todos los medios posibles para realizarse. Vendrá a la vida, o en una cueva, o en una Ciudad Espacial L-5. Utilizará poderes que no tienen ninguna relación con la alienación o la simulación, y que garantizan un cierto paleolitismo psíquico a la ZAT, un espíritu primordial de chamán que infectará incluso a la Red.

La ZAT ha ocurrido, está ocurriendo y ocurrirá con o sin computadora. Pero para que la ZAT alcance su pleno potencial, debe convertirse en más "islas en la Red". La creación de redes no-jerárquicas de información conduce a la computadora como la mejor herramienta. La ZAT, liminal, incluso evanescente debe combinar la información y el deseo para cumplir con su aventura.



Karen Bergman



# El Hechizo



Dchit dchit, dijiste.

No es la escritura más correcta, pero yo no sabría escribir los fonemas de un sonido así. Palatal oclusivo o qué sé yo, era el sonido de una lengua que se despega del paladar como ventosa húmeda. En el resto del mundo les dicen gecos, también por razones onomatopéyicas. Yo no sabía qué era aquello, las primeras noches pensaba que era un pájaro y me llamaba la atención que fuera nocturno su canto. Juan Carlos y Aníbal trataron de explicarme que se trataba de un perrozompopo y me burlé de su ingenuidad. Pero me hizo dudar la coincidencia de sus versiones.

Entonces me puse una noche a observar y al rato me sorprendió la silueta traslúcida, del otro lado de la ventana, de un pequeño y repugnante reptil. Te observé más de cerca, con más detenimiento y pude apreciar dos cosas; uno, eras efectivamente un perrozompopo, con tu pancita explayada, tu característica anchura, tu asquerosa transparencia. Dos, hacías un leve movimiento con la boca, que

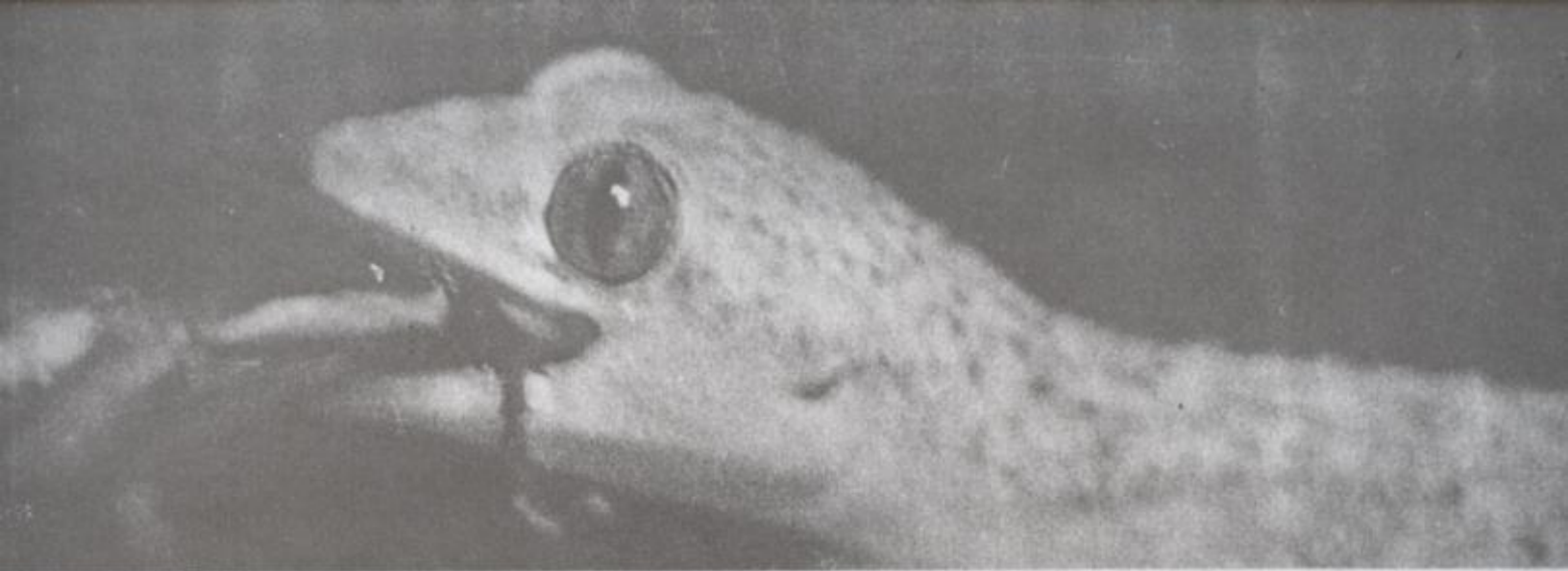
coincidía con el sonido redundante del dchit dchit.

-Está cantando, -aventuré incrédula.

Conocía a los perrozompopos de toda mi vida. Había oído historias de veneno y agresividad que entonces no recordé, pero que me dejaron una pertinaz sensación de inseguridad. Los asociaba al basilisco y a la maldad. Pero nunca había visto a uno cantar.

-Si canta, no puede ser tan malo-, intuí, sin percatarme del absurdo de esa asociación.

Las noches que siguieron te me fuiste volviendo necesario, te buscaba aún antes de escucharte, te esperaba, y ya no sólo tu voz sino tu silueta en mi ventana me eran familiares y reconfortantes. El ritual, supe poco después, era compartido: me di cuenta cuando una tarde entró mi hermana en el cuarto y saliste corriendo y te perdiste detrás de la pared, o más bien cuando al irse mi hermana, regresaste. Entonces conocí que tu canto era para mí.



Pasó algún tiempo para que me cayera en el cerebro, como un mango maduro, la idea de que tu canto era descifrable. No tenía referencias rítmicas sino más bien tonales, por eso no lo había advertido antes: por mi irremediable sordera musical. Sin embargo, hasta una sorda como yo terminaba dándose cuenta de que había un cierto matiz reiterado en tu estribillo. Busqué a Toño, que además de músico, era la única persona viva que me iba a creer. Era una cuestión no sólo de credibilidad sino de obligación, de reciprocidad: yo había creído en sus canciones, en sus fantasmas y hasta en sus hormigas. Toño me cumplió, no sé si por su inagotable afán de magia, o por pura responsabilidad, pero me creyó. Después de crearme comenzó a escucharte y entonces ya no sólo me creyó sino que me envidió, porque "el animalito" me amaba, o por lo menos eso fue lo que él entendió.

Nos había costado mucho trabajo descifrar la clave, especialmente porque no era tanto una clave como un simple mensaje repetido, pero repetido con variantes, que eran el obstáculo. A veces pensaba que Toño se burlaba de mí porque mi sordera me impedía oír lo que él oía, y distinguir. Aprendí a escuchar, a abrir mis orejas como flores y darle paso en mis oídos a las sutilezas de dos lenguajes ignotos: el de la música y el de mi geco. Al fin pude, después de semanas de esfuerzo, discernir apenas tu devoto mensaje.

Toño se dio cuenta antes que yo de lo que me sucedía, me lo dejó caer suavemente para evitar mi escándalo y

con su voz de pozo, profunda y reposada me dijo, mientras te mirábamos acercarte a la ventana:

-Ahí viene tu amor.

!Cómo más llamar aquella ansiedad! El desasosiego, mis inquietas lecturas de libros sobre reptiles, la necesidad de saber qué comías, interesarme nuevamente por los dinosaurios. El colmo era que tu piel ya no me parecía asquerosa y tu pancita de gelatina ya no me era repugnante.

-Dale un beso y veamos qué pasame dijo, aún antes de que hubiera terminado de reaccionar al primer empujón.

Eso sí me dio un poco de asco, lo que me reconfortó porque revelaba que todavía estaba de este lado, que no me había confundido otra vez en los túneles míticos de mi demencia. De asqueada pasé a ofendida y después como siempre me tuve que calmar para admitir que Toño, como siempre, no podía estar del todo equivocado. Admitírmelo a mi misma, no a Toño, como siempre.

Reconocí martirizada y en silencio que aquel animalito se me había metido en la geografía y en la historia y en los sentidos y que no recordaba ni quería recordar mi vida antes de él. Toño tuvo la gentileza de no verme a la cara durante mi silencio y yo tuve la audacia de echarme a llorar para darle remordimientos y así pasar mejor mi vergüenza.





Excepto que Toño sabe cuando estoy haciendo teatro y esta vez no me creyó, pero como sabía que me hubiera muerto del bochorno si me tira su mirada acusadora, tuvo la segunda gentileza de permanecer callado viendo a la ventana, donde vos permanecías mudo para oírme llorar mejor. De repente se me ocurrió que aquello era un complot entre mi amigo y éste cada vez más repugnante

reptilito, me sequé la cara y con lenta torpeza abrí la ventana. No era tarea fácil porque el cedazo estaba podrido y quitarlo era romperlo, para después forzar la manigueta de la persiana.

Mi decisión no pareció sorprender a nadie, pero continué: tomé a la inmunda salamanqueja de la cola y me la coloqué serpenteando en la mano izquierda. Asombrosamente y a pesar de que llamé con todas mis tripas al asco ya no lo sentí. En las tripas lo que se me derramó fue una tranquila cascada de ternura, como el sonido de un bambú llamalluvia, como la humedad de un temporal nostálgico, como la lágrima blanca que estabas vertiendo en mi mano.

-Está llorando - murmuré.  
-El sabe todo.

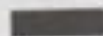
Pero no podía perdonarte. Por ser reptil. Si hubieras sido un pájaro, una ardilla, hasta un sapo era más digno. No un reptil, orden squamata, culebras y garrobos de todo tipo agrupándose insolentes en la confederación grosera y vergonzante de los falos vertebrados. Cómo podía justificar sublimemente mi amor, si tenías la forma exacta de un pene, con tucabecita levantada? Y para mayor calamidad ahora estabas llorando tus lágrimas de semen. Era demasiado.

Anhelaba intensamente sentir asco y el asco lo sentía por mí misma, porque el deseo de besarte era intenso, besarte y lamerte la piel que no era en verdad gelatinosa, sino lisa y estirada, como debía ser, pero eras tan pequeñito que se me estremecían las entrañas con una ternura culposa y remordida.

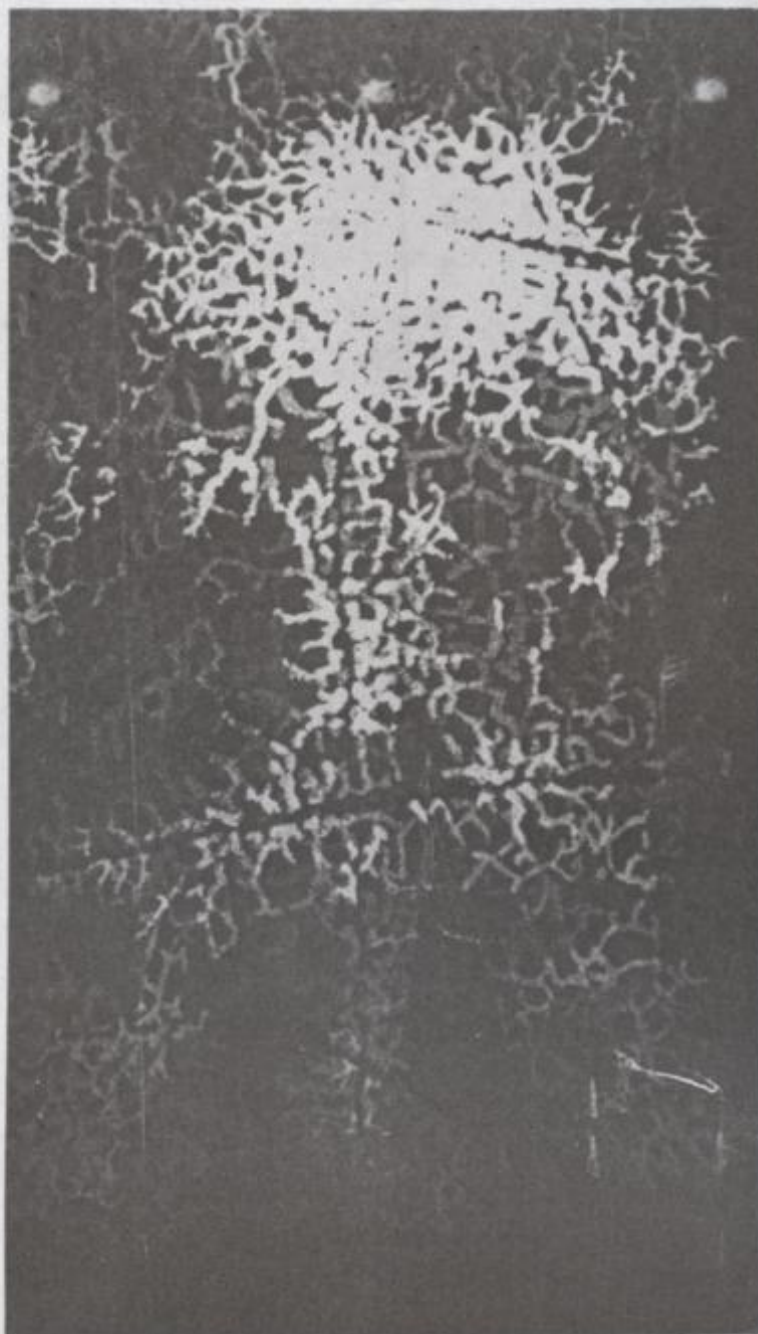
Los sentimientos vertiginosos se encontraban, desbordándome la razón, y el horror y la furia que me estaban llevando me alejaban de mí misma en un vértigo nauseabundo cuando sin darme cuenta ya te había arrancado la cabeza de un mordisco feroz que Toño no pudo impedir. Al volverme el entendimiento fue peor. El sabor amargo de tus fluidos y algún residuo pegajoso de tu piel estaban vivos en mi boca, mientras mi mano sangraba el pedacito de palma que se me enredó en los dientes. Sentí la bilis subiéndome por mi esófago y vomité suicidios rezagados con tuquitos rancios de tu cara.

Toño lo vio todo. Lo supo en el momento de verlo, pero sin necesidad de verlo: el mordisco fatal era lo que vos pedías, aprisionado desde cuándo en ese cuerpo ingrato. Mordiscobeso que te devolvió la realidad de aquella pequeña carita de príncipe, tus cejas espesas deformadas y confundidas por el vómito. Tu cuerpo, tirado en el piso, seguía siendo el de un perrozompopo, humedecido en el charquito de sanguasa que supurabas inerte.

Tu rostro, era tu rostro, el mismo que tenías antes, cuando inadvertido galán me declarabas tu amor, sin miedo a los hechizos.



# El expresionismo Abstracto y el Arte No-europeo: Una aproximación Post-Colonial al Arte "Americano"



David  
Craven

El Eurocentrismo es antiuniversalista... aún cuando se presenta a sí mismo como universalista, afirmando que la imitación del modelo Occidental es la única solución a los retos de nuestro tiempo... El Eurocentrismo específicamente es un fenómeno moderno cuyas raíces se originan en la época del Renacimiento, floreciendo hasta el siglo diecinueve. De esta manera, constituye una dimensión de la cultura e ideología del mundo capitalista moderno.

Amir Amin

El Eurocentrismo: Crítica de una ideología (1988)

De igual manera que el arte moderno aparece como una isla de revolución en la angosta corriente de la estética Occidental, (...) las tradiciones del arte primitivo se destacan como logros de una estética auténtica que floreció sin la ayuda de la historia europea...

Hay una respuesta en estos trabajos primitivos para quienes piensan que el arte moderno abstracto es el ejercicio esotérico de una élite snob, porque entre esta gente sencilla (de la Costa Noroeste), el arte abstracto era la tradición dominante normal. ¿Diremos, pues, que el hombre moderno ha perdido la habilidad de pensar a un alto nivel?

Barnet Newman

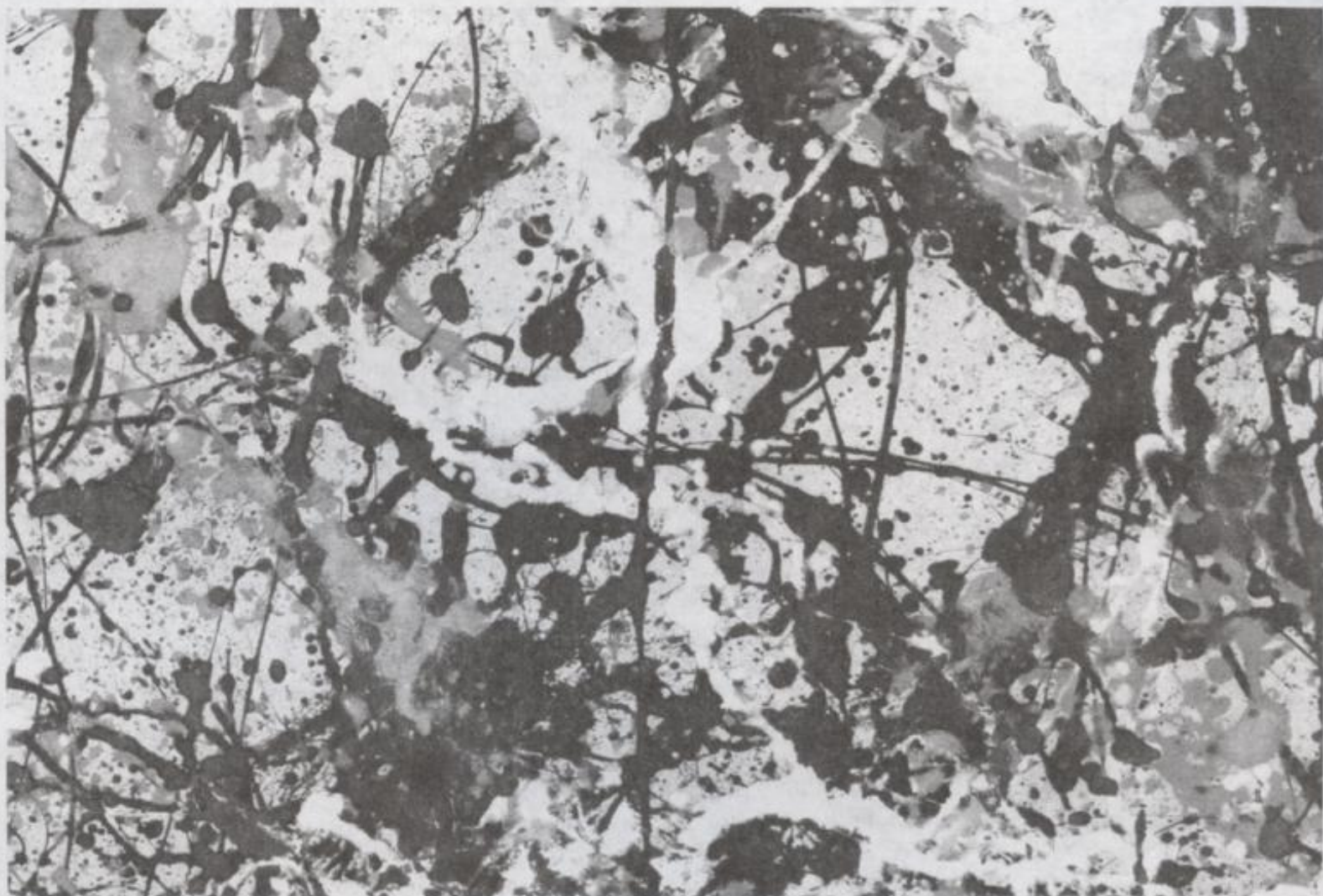
Pintura de la Costa Noroeste (1946)

En el transcurso de los últimos cincuenta años los pintores se han liberado de la necesidad de la representación descubriendo nuevos métodos en el campo de la construcción y la expresión... Este nuevo punto de vista hizo posible la apreciación de muchos tipos de arte (antiguo, primitivo, colonial, asiático y africano, así como también europeo). Artes que no habían sido accesibles en espíritu porque se había pensado que el arte verdadero tenía que demostrar cierto grado de conformidad a la naturaleza y una representación maestra la cual en su mayoría se había desarrollado en el Oeste... Ahora este arte no euro-céntrico se mirará al mismo nivel de creatividad y expresión que el Arte "civilizado" del Occidente

Meyer Schapiro,

"La Cualidad Liberante del Arte Vanguardia," Arte News (1957).





**L**a relación del Expresionismo Abstracto con la producción artística actual del Tercer Mundo es paradójica, siendo a la vez progresista y regresiva. Esto es evidente cuando observamos la receptividad de los artistas progresivos latinoamericanos a ciertos aspectos del arte de postguerra de la Escuela de Nueva York -aún cuando estos mismos artistas se han opuesto vigorosamente a la hegemonía de los EEUU. Esta situación trae nuevas preguntas en torno a los varios significados del arte producido en los Estados Unidos desde 1945. Con relación a esto, la insuficiencia de literatura sobre la historia del arte para explicar las varias dimensiones críticas del Expresionismo Abstracto es obvia: Por una parte, los doctos (responsables de algunas de estas evaluaciones) consideran que el Expresionismo Abstracto tiene un significado singular y no problemático.

Para estos autores, el Expresionismo Abstracto es el conducto de un imperialismo cultural que ayuda a sostener el dominio de los EEUU en las Américas. Por otro lado, hay artistas e intelectuales de movimientos revolucionarios (en países como Cuba y Nicaragua), que han visto el

Expresionismo Abstracto como un vocabulario sin centro cuyas convenciones visuales son capaces de desarrollo en una variedad de direcciones. En el caso de Cuba (desde 1959 hasta 1989) y Nicaragua (desde 1979 hasta 1989), estos artistas, en efecto han utilizado abstracciones del arte de postguerra de los EEUU para desarrollar culturalmente su propia determinación nacional de cara a una intervención norteamericana (especialmente durante el período de Reagan y Bush).

Significativamente, Marta Traba una crítica de arte latinoamericana, se refirió al papel paradójico del arte de la **Escuela de Nueva York**. En su célebre estudio titulado "**Dos décadas vulnerables en el arte de América Latina**", Traba escribió sobre la amenaza hacia el arte Latino Americano de parte de los valores emanados del consumo y la industria de la cultura de postguerra.

De acuerdo a Traba, la cultura tecnocrática de los EEUU trajo con ella varias situaciones contra las cuales los artistas progresistas de América Latina deben con-

tinuar protestando: (1) la conversión del arte en "un fragmento del proyecto tecnológico que opera en la sociedad consumidora;" (2) la homologación del arte con las leyes del entrenamiento; (3) la promoción del arte como parte de la llamada "libertad sin frontera" del consumerismo; (4) la investidura del arte con una "felicidad superficial y colectiva que parece servir como una terapéutica general;" y (5) la conversión del arte en un vehículo para la supresión (o sublimación) de lo negativo de "individuos peligrosos" en la sociedad. En pocas palabras, el arte como "un elemento catártico perfecto y prefabricado."

## EXPRESIONISMO ABSTRACTO ETNOGRAFICO

La compleja ironía del uso crítico, del Expresionismo Abstracto en América Latina para contradecir el consumismo, es obvio, si comparamos un cuadro de Jackson Pollock con las pinturas de los años 40 y 50 de René Portocarrero de Cuba o con una obra de Boanerges Cerrato de Nicaragua, realizada durante el clímax de la Revolución Sandinista. Cerrato, uno de los más prometedores artistas de la nueva generación de pintores en este país centroamericano (hasta que murió en 1988 a la edad de 33 años), usó un diálogo inter-imagen más relacionado al Expresionismo Abstracto norte americano que al arte informal español que continúa influyendo en muchos otros pintores actualmente activos en Nicaragua. Como Luis Morales ha observado, el vocabulario visual y la sintaxis formal de las pinturas de Cerrato tenían el propósito de alimentar "la participación del espectador" en la constitución del significado del trabajo. Al respecto Raúl Quintanilla Armijo, ha escrito acerca de cómo el proceso revolucionario de los años 80 fue consolidado a través de logros de Rubén Darío, Armando Morales, y Ernesto Cardenal, artistas que habían estado "apropiando lo contemporáneo" en su arte y poesía para construir "una identidad propia en una pluralidad de maneras." De ahí, pasa a observar lo siguiente sobre la posición del arte y la cultura dentro de la Revolución Nicaragüense:

Por estas razones entre otras, empezamos a construir un lenguaje visual con muchos dialectos, por medio de un diálogo continuo que, como mencioné antes, envuelve a todos y todas las cosas. Este proceso dialógico, en el caso del artista visual, fue conducido en la intersección del compromiso social y la experimentación visual...(dentro) de un proceso que estaba construyendo su identidad cultural de una manera abierta, democrática, popular y ante-imperialista.

El Tríptico de Boanerges Cerrato, ( premio 1986 /ASTC) ciertamente trae a la memoria el chorreado "all over" de las pinturas de Pollock. Pero en la pintura nicaragüense se utilizan pinceladas más comedidas, sin que su significado sea por eso menos denso. La sensibilidad angustiosa y el formal y profundo significado conmovedor del estilo dinámico de Pollock, se presenta en Cerrato a través del diseño repetido en toda la extensión del cuadro, utilizando brochazos no frenéticos que cambian notablemente el enfoque de su trabajo, aún cuando las pinturas de Pollock seguían siendo fundamentales.

La obra de Cerrato invocaba simultáneamente la fluidez del movimiento orgánico como la densidad de la flora doméstica silvestre. Como tal, para el público nicaragüense la pintura de Cerrato ha significado la delineación armonizante de un terreno tropical impenetrable. Así, el Tríptico de Boanerges Cerrato permite un intercambio de discursos entre los valores disidentes del Expresionismo Abstracto, la cultura industrializada de los Estados Unidos y un tipo de arte motivado por el antimperialismo. En el arte revolucionario nicaragüense de los años 1980, hubo un sofisticado placer dialogístico entre las tendencias progresistas y las tradiciones populares subalternas .

Una etapa intermedia de la síntesis mencionada anteriormente entre el Expresionismo Abstracto y la cultura popular de Nicaragua, puede encontrarse en una pintura de Juan Rivas, otro artista nicaragüense. Esta obra fue ejecutada durante el tiempo en que la Administración Reagan rutinaria y ominosamente declaraba que la Nicaragua Sandinista era la nueva y principal "amenaza comunista" del hemisferio. La pintura utilizando el diseño repetitivo "all over" fue hecha por medio de brochazos que concientemente hacían eco de Pollock . En la pintura de Rivas cuando termina el diseño repetitivo, en el registro superior, hay retoños de árboles, que hacen que repentinamente cambie la lógica interna del modo de representación modernista por la de las formas premodernas. El paisaje de Rivas presenta los movimientos torcidos de una naturaleza sin dominio -una naturaleza rebelde que en retrospectiva, ha significado para muchos nicaragüenses valores antimperialistas .

Además de surgir en la poesía "geográfica" de Ernesto Cardenal y muchos otros, el tema de la naturaleza como una fuerza para la liberación nacional, era un prominente tropo en el testimonio sobre la vida guerrillera del coman-

dante Omar Cabezas. En su narración, Cabezas escribió sobre el impulso rebelde del fenómeno natural, como el fuego -"fuego incita, integra, une"- "Ahí es donde estaba nuestro poder... Era nuestra indestructibilidad, nuestra garantía de un futuro, el lastre que nos ayudaría a no hundimos en la dictadura; fue nuestra determinación para pelear." De esta manera, Cabezas nos recuerda que todas las apelaciones a la naturaleza y a lo natural no son necesariamente reaccionarias. Un orden social que niega la comida y el albergue, al igual que otros derechos humanos y libertades civiles a sus miembros, es en verdad desnaturalizado y debe ser retado con estas razones como base. Según ha observado Terry Eagleton, hubo un tiempo en que el régimen *ancien sacaba su pistola cuando escuchaba la palabra "naturaleza"*.

Otro diálogo con el legado de Expresionismo Abstracto ha sido singularizado por el artista pakistani Rasheed Araeen en una inteligente obra sobre la involuntaria herencia de Pollock en ultramar. La obra de Araeen "¡Caramba, caramba, que bate has hecho!", (1994) es una pintura cuadriculada de nueve partes, cinco de las cuales destacan paneles semejan-do la pintura clásica de gota de Pollock, mientras cuatro son paneles verdes que simbólicamente se refieren al Islamismo. Esta formación ge-

neral que él ha usado por lo menos desde su primer Pintura Verde de 1985/86, intencionalmente nos trae también a la memoria el trabajo de Ad Reinhardt, profundo admirador del arte Islámico. En una reciente entrevista Araeen se refirió a esta síntesis formal:

**No es una simple yuxtaposición del arte Occidental y de los ideales Orientales. La obra de los nueve paneles es el resultado de cortar y romper. Lo cruciforme está lleno de pureza minimalista.**

**Lo más importante de esta obra no es solamente el significado de imágenes icónicas sino el lugar que ocupan dentro de toda la configuración.**

Durante los últimos años de los 50 y a principios de los 60, cuando Araeen mismo principiaba a ser artista, el Expresionismo Abstracto - (o por lo menos una variante de éste) fue promovido como un "estilo universal" por la Embajada de los EEUU, en Karachi. Este uso de la Escuela de Nueva York por parte del imperialismo está intimizado en la pintura de Araeen, en la manera que las líneas tipo Pollock se transforman en alambre de púas cuando cruzan hacia los campos verdes islámicos.

Al argüir la ambivalencia crítica de Araeen hacia el Modernismo, al igual que hacia la cultura tradicional Islámica de Pakistán, John Roberts, hizo las siguientes



observaciones en su importantísimo libro sobre las diferentes tendencias dentro del Postmodernismo:

El énfasis de la Escuela de Nueva York en la "no-re-presentación" se debía grandemente a las tradiciones antiperspectivistas del Este. Al enfocar estas tradiciones, el Expresionismo Abstracto miraba hacia lo "no-representativo" como un hecho de resistencia a las conformidades visuales de la cultura de masas norteamericana.

La asimilación que el Modernismo hace de lo "primitivo", desde Paul Gauguin hasta el Expresionismo Abstracto, ciertamente reconoce la realidad de la diferencia cultural. Pero dada la naturaleza del proceso de asimilación, la conceptualización de Hegel del arte no-Occidental como esencialmente indiferente en carácter, fue reproducido nuevamente además de que los materiales culturales apropiados fueron subordinados a los poderes desafiantes universales del progreso Occidental. En pocas palabras, sin respetar la manera de que los artistas se veían a sí mismos, el imperialismo determinaba cómo se usarían tales relaciones culturales utilizando recursos no europeos.

El argumento de John Roberts es perspicaz y a la vez imperfecto, poseyendo solamente una validez parcial. Como hemos demostrado anteriormente en el caso de Nicaragua no sólo las fuerzas del imperialismo, sino también las fuerzas opuestas a éste, han contribuido substancialmente al significado del Expresionismo Abstracto. Respectivamente, el significado de este arte no es precisamente centralizado porque su uso progresivo está en competencia con su uso conservador, sin poder, ninguna de estas dos tendencias, lograr cerrarlo. En la realidad, como demuestran todas estas comparaciones y muchas otras más, es incorrecto ver el arte norteamericano de postguerra como un solo y monolítico Expresionismo Abstracto, como una reflexión cohesiva de la "ideología dominante" de la clase predominante en los EEUU o como la ideología congruente con los argumentos del liberalismo de la Guerra Fría.

El arte desarrollado a partir de 1945 en los EEUU ha surgido de un proceso de combinación cultural caro y grandemente "impuro" que fundió las prácticas artísticas del Tercer Mundo (nativo indígena, latino, latino americano, africano, africano americano, y del Sur del Pacífico)- con las tradiciones artísticas europeas que han sido etnocéntricamente privilegiadas por los apologistas formalistas del arte de los E.U., (en contradicción a lo que los expresionistas abstractos tenían que decir sobre este tema).

Este proceso paradójicamente no ha causado la "influencia" del Expresionismo sobre tradiciones culturales dependientes, sino una reclamación crítica de los artistas latinoamericanos sobre las prácticas artísticas que el Expresionismo Abstracto anteriormente había adquirido,

(prestadas de una variedad de culturas no occidentales del Tercer Mundo). También es importante política e ideológicamente señalar que mientras los expresionistas abstractos extrajeron extensamente de las experiencias de culturas "extranjeras" y "no americanas", el Comité de Representantes de los EEUU aterrizaba al público norteamericano con fábulas de subversión extranjera y conspiraciones antiamericanas y la Doctrina de Truman (1947) iniciaba un ataque militar sin precedentes en los EEUU

en contra de movimientos de liberación del Tercer Mundo.

Recientes encuestas han demostrado que la mayoría de la gente de los EEUU tiene muy poco acceso al llamado "arte abstracto". En la actualidad, aproximadamente el 57% de la población de los EEUU no responde favorablemente a la obra de arte de esta categoría, porque la mayoría de esta gente lo encuentra "incomprensible". Pero, debemos añadir que un número de artistas latinos y negros en los EEUU han comenzado a dialogar con el Expresionismo Abstracto. Artistas influenciados por el graffiti en Nueva York han dibujado, por ejemplo, en maneras sofisticadas nutriéndose de los idiomas visuales



de la Escuela de Nueva York, comentando así acerca de la intersección visual entre, las pinturas de Pollock y las pinturas graffiti.

En el año 1980 cuando se le preguntó a la crítica Bárbara Rose sobre cómo los "críticos formalistas descartan la influencia indígena para volver al Expresionismo Abstracto, un arte totalmente europeo, Krasner, respondió lo siguiente sobre la técnica de Pollock:

La única cosa que recuerdo es, que él había visto a los pintores indígenas trabajar con arena en el suelo. Por supuesto que él estaba enteramente informado sobre el arte europeo... (pero) sus historias sobre los indígenas ... no eran europeas del todo.

Al encontrar esta técnica de expresión combinó muchas cosas de sus antecesores americanos... Su arte era una síntesis.

Igualmente, mientras que Greenberg y otros hablaban más y más sobre la superioridad del arte norteamericano en comparación al arte francés (ni siquiera se mencionaba el arte de otras partes), Barnett Newman les pidió a los artistas norteamericanos que obtuvieran el mismo nivel de perfección de las culturas nativoamericanas (indígenas) y precoloniales del Sur del Pacífico, pues ambas parecían superiores por su arte. Newman había encontrado un estímulo para su trabajo en los cementerios y antiguos montículos Indígenas de Ohio.

Otra conexión entre el imperialismo y la escuela de Nueva York, la da Ad Reinhardt, un activista político de izquierda, amigo y corresponsal del sacerdote Thomas Merton. Reinhardt se lamentaba de la ascendencia de lo que él llamaba "cultura Pepsicola" en el Tercer Mundo y en todas partes. En algunas de sus últimas cartas a Thomas Merton, Reinhardt mencionaba a un sacerdote centroamericano llamado Ernesto Cardenal el cual planeaba establecer una iglesia basada sobre principios de igualdad. En una carta dirigida a Reinhardt el 12 de enero 1964, Thomas Merton escribió lo siguiente:

Me avergüenzo de la arrogancia americana que provoca y seguirá provocando guerras y violencia por todas partes.. Yo tengo un amigo (Ernesto Cardenal) quien acaba de contarme sobre los indígenas muy pacíficos en las islas de allá (Solentiname en el Lago de Nicaragua)

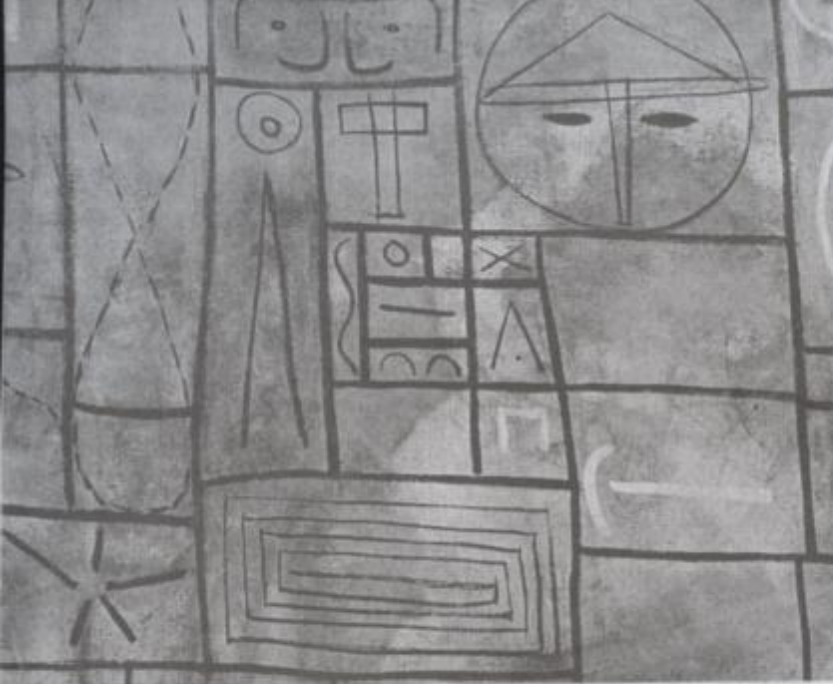
Cardenal realmente estableció una iglesia comunitaria en esa comunidad nicaragüense. Esta permaneció activa desde 1965 hasta 1977, cuando fue destruida debido a su

carácter "subversivo" por la Guardia Nacional de Somoza. Al hablar sobre esta comunidad, que tuvo tanta influencia sobre el desarrollo de la cultura y las artes durante la Revolución Nicaragüense, Cardenal siempre se ha referido al amigo de Reinhardt, el padre Thomas Merton, como "el Fundador espiritual de esta pequeña comunidad de Solentiname." Y a propósito de esto, es interesante mencionar que Ad Reinhardt nos dejó tanto una cronología de la historia del arte moderno relacionada a los éxitos que obtuvieron los movimientos de liberación del Tercer Mundo, como un número de dibujos que satirizaron el etnocentrismo, el militarismo y el neocolonialismo.

El arte de Reinhardt estaba conectado a las tradiciones culturales no Occidentales y de una manera fundamental, fue influenciado e influyó en el arte asiático (Wucius Wong de Hong Kong y Rashed Araeen de Pakistán se encuentran entre los artistas contemporáneos cuya obra está endeudada a la de Reinhardt. Además, según dijo Meyer Schapiro en su defensa de la pintura moderna (1957), Reinhardt también abogaba por el concepto pos-Benjaminiano de la "Contemplación comprometida".

La antipatía por el culto del consumo en la cultura Occidental, también era muy consistente debido a la profunda influencia de los surrealistas sobre el Expresionismo Abstracto - - una influencia que Greenberg y otros formalistas detestan admitir. Pero, precisamente en los años 40, cuando el Surrealismo era de mucha importancia para los expresionistas abstractos, André Breton proclamaba la importancia del arte del Tercer Mundo. En 1943, Breton marcó el poema de Aimé Césaire titulado *Cahier d'un retour au pays natal* (Volver a mi Tierra Natal), como una acusación maldita del neocolonialismo europeo, "nada menos que como el monumento lírico más grande de nuestros tiempos." Picasso, también fue profundamente movido por la obra de Césaire, ilustrando en 1950 el cuarto libro poético de este escritor de Martinique (*Corpos Perdu*). André Breton en el año 1945, dijo a un grupo de poetas, en Haití, lo siguiente:

El Surrealismo está aliado a la gente negra primeramente porque está a favor de ellos y porque está en contra de toda forma de imperialismo y del bandolerismo blanco... y segundo, por las profundas afinidades entre el Surrealismo y el pensamiento 'primitivo'... De tal manera que no es un accidente, sino una señal de los tiempos, los grandes impulsos que han abierto nuevas veredas para el Surrealismo... por medio de mis mejores amigos de color - -Aimé Césaire en la poesía y Wifredo Lam en la pintura.36



Además, Breton y los surrealistas expresaron su solidaridad con los indígenas norteamericanos, con la causa de la independencia argeriana, y finalmente con el movimiento de liberación nacional en Vietnam, lo cual fue manifestado en un ensayo titulado *"Libertad es una Palabra Vietnamita"* (1947) que coincidía con el comienzo de la intervención de los EEUU en Vietnam y con el anuncio de uno de los fundamentos ideológicos de la Guerra Fría: la Doctrina Truman. Aquí debemos recordar que en los años 60, cuando se da la intervención de los EEUU en Vietnam, la Doctrina Truman era repudiada por la izquierda, y la mayoría de los expresionistas abstractos de la primera y segunda generación eran prominentes respaldantes del movimiento antiguerra. El Surrealismo y su afinidad al arte no Occidental, y su simpatía por la lucha en contra de la explotación dada en el Tercer Mundo, fue de inmenso significado para los expresionistas abstractos.

En una serie de exhibiciones en la Galería de Betty Parsons durante los años 1944 y 1946, los surrealistas colaboraron con los expresionistas abstractos para montar exhibiciones de esculturas precolombinas, tallados de madera de Oceanía, y objetos de la Costa Noroeste. Para la exhibición titulada *"Pintura Indígena de la Costa Noroeste"*, en el otoño de 1946, Max Ernst prestó cuatro de las veintiocho piezas exhibidas, mientras que Barnett Newman escribió en el catálogo de la exhibición. En ese ensayo Newman enfatizó sus preocupaciones acerca de estas obras de arte así como su actitud crítica hacia el capitalismo y la cultura Occidental. Como tal, Newman igualó la "rebelión" del arte moderno dentro de "la angosta corriente de la estética europea Occidental" a las muchas tradiciones del "arte primitivo" que florecieron sin el beneficio de la historia europea."

Newman también indicó que él claramente miraba la obra de arte indígena de la Costa Noroeste con sus muchos valores ideológicos como de mucha importancia para sus propias intenciones antiformalistas y vanguardistas.

Newman afirmó que el trabajo de la exhibición era una "nueva fuerza de la pintura americana, que se volvía contraparte al impulso del arte primitivo." Y añadió que era tiempo "de aclarar a la colectividad que motiva a un grupo de artistas que no son pintores abstractos, aunque trabajan en lo que se reconoce como estilo abstracto." Además, recordaba que la sociedad que producía este arte de la Costa Noroeste era altamente descentralizada y notablemente mutualista. Newman escribió en 1944: estas "sociedades saludables, primitivas, y bien integradas". De esta y otras maneras, la cultura comunal de la sociedad Noroeste, era vista como análoga a la visión política, anarquista de Newman.

Otro de los expresionistas abstractos que dependió de la imagen visual del arte Kwakiutl y Tlinglit, fue Adolph Gottlieb. Varios trabajos de Gottlieb de los años 40 tienen una distintiva afinidad formal con las cobijas, máscaras y postes totémicos indígenas de la Costa Noroeste. Su pintura titulada "Pictográfica", (1942) o "Imagen Ancestral" (1943), al igual que muchas otras más de este período, destacan un diálogo inter-imagen con los trabajos totémicos. Por ejemplo, es notable la combinación de paneles entrelazados con referencia orgánica a elementos figurativos cursivos que evocan en lugar de ilustrar los fenómenos naturales. En el arte de la Costa Noroeste, los atributos de la gente y animales son voluntariamente combinados para así duplicar o triplicar sus mensajes totémicos.

Así como Levi Straus usó el término "bricolage" para referirse a la calidad metafórica de las máscaras indígenas, que incluyen cambios de "lecturas" en las imágenes, los componentes pictográficos de Gottlieb, también intencionalmente incluyen un significado abierto. Según observó Lawrence Alloway sobre las pictografías de Gottlieb, éstas son más metonímicas (o combinadoras) que metafóricas (o sustituidas) y por ende no alegóricas en términos tradicionales. Alloway denota la intención de Gottlieb en la que se da la noción de la 'lógica' del trabajo completado a través de la perspectiva del espectador, "teniendo como resultado que el área legítima de interpretación del espectador se ha ampliado." Entonces la irre-

ductibilidad de las formas fragmentarias depende de su "cohesión" en las estrategias combinadas de la audiencia. Este proceso participa del concepto de arte como un vínculo social capaz de ayudar en la constitución de una comunidad.

Las pictografías sombrías de Gottlieb desde 1941 hasta 1951 estaban marcadas por su vínculo obvio con el arte latinoamericano, específicamente con las pinturas de los años 1930 de Joaquín Torres García de Uruguay. Con la preocupación de unir al Constructivismo europeo (de Stijl) y los signos indoamericanos, Torres García intentó esta fusión bajo el encabezado de "Universalismo Constructivo". En su importante tratado acerca del arte precolombino, titulado *Metafísica de la prehistoria indoamericana* (1939), Torres García contendió que el pasado nativoamericano (indígena) podría proveer la llave para crear una cultura latinoamericana para el futuro.

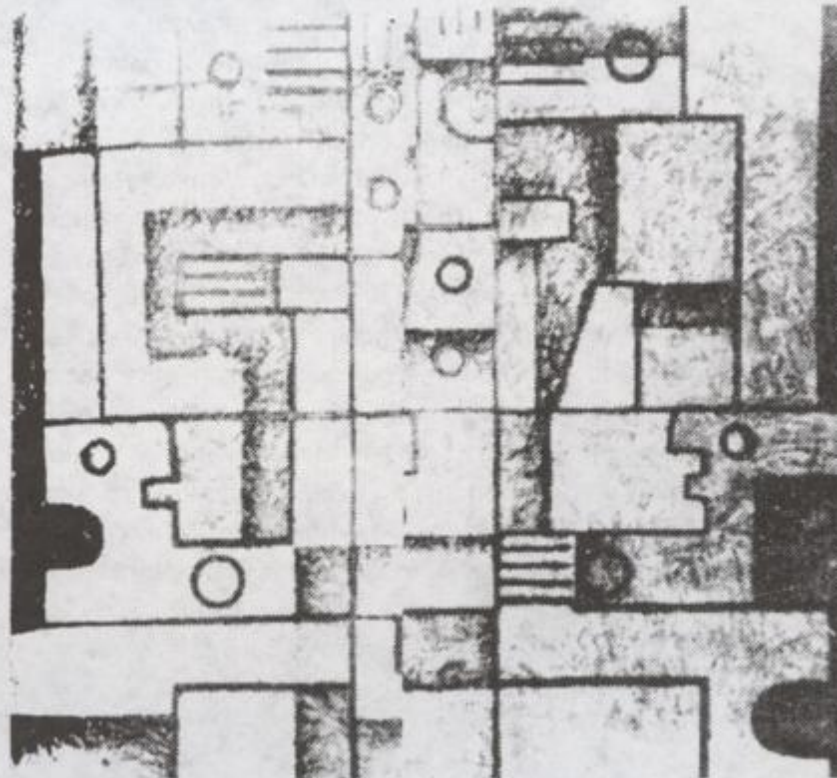
Pero la construcción de la cultura no es sólo un hecho individual como tampoco la sola reclamación histórica de valores pasados y Torres García se encontró aislado de cualquier cambio de profundidad estructural que pudiera sostener la rehabilitación progresiva del arte precolombino dentro de una nueva síntesis colonial. Obviamente, los artistas latinoamericanos más significativos que han extraído del vocabulario de formas usado por Torres García y Gottlieb, al igual que de la cultura precolombina, son los pintores de una sociedad revolucionaria que han reenfocado un significado abierto y una participación expectativa en la construcción del significado del trabajo. Este fue el caso, por ejemplo, del trabajo de Santos Medina de Nicaragua durante los años 80. Sus pinturas, con obvia afinidad al trabajo de Torres García y Gottlieb, al igual que con el arte precolombino de América Central, eran parte de una amplia democratización cultural donde la antigua pasividad del espectador **era frecuentemente transformada de acuerdo con "la muerte del autor"**.

Fuera de Newman y Gottlieb, Jackson Pollock fue probablemente el expresionista abstracto más endeudado a las tradiciones nativoamericanas de la costa Noroeste y del Suroeste de los Estados Unidos. Aun cuando era joven en Arizona, Pollock tuvo muchas oportunidades de explorar las viejas ruinas de los indígenas que se encontraban cerca de Phoenix. En una ocasión entre los años 1939-41, Pollock no sólo leyó, sino que recibió una fuerte impresión del artículo de John Graham, titulado **"El Arte Primitivo y Picasso"** (Revista del Arte, de abril 1937), y llegó incluso a buscar al autor. Irving Sandler anotó que

hay una semejanza entre la máscara del esquimal que publicó Graham en un artículo de 1937 y algunas pinturas de este período de Pollock, específicamente, *Cabeza*, *Imagen mascarada* y *Pájaro*.

Durante los años 1930 y 1940, Pollock, leyó sobre los indígenas del suroeste en los reportes del Departamento de Etnología al Secretario de la Institución Smithsonian. Su participación en el arte nativoamericano fue aún más allá de una fascinación con el "otro exótico". Más bien llega a una identificación fundamental con la difícil visión de la naturaleza, y con la marginada ubicación de la cultura nativoamericana dentro de la sociedad estadounidense.

Es muy significativo, que Pollock y Krasner atribuyeran el origen del "dripping" (técnica de gota chorreada 1947-48 frecuentemente elogiada como un momento significativo del arte culto blanco en Norte América) a una asimilación crítica de los métodos nativoamericanos. Con la merecida aclamación de sus pinturas a fines de los años 40 y a principios de los años 50, Pollock hizo avanzar esta técnica de ser sólo un diálogo inter-imagen con objetos indoamericanos a ser un eslabón directo en el proceso artesanal por el cual el arte indígena era hecho. Al respecto, la técnica de Pollock nos recuerda el reto presentado a Motherwell por el artista chileno Roberto Matta a principios de los años 40: **"Los norteamericanos -dijo Matta - han hecho el error de pintar indios. Lo que se debe hacer es pintar como si se fuera un indio."**



Pero cuando la conexión de Pollock con el arte Navajo fue notada por los historiadores del arte, éstos fracasaron al no hablar sobre el destino particular del arte Navajo en el presente. Durante los años 40 y 50, cualquier expresión de origen indígena o tribal en general, era sistemáticamente contradicha por los "Reglamentos de Asimilación de los EEUU". En una reciente entrevista, la lingüista Navajo Martha Jackson declaró lo severo que era esta estrategia asimilatoria de la cultura indígena cuando ella era pequeña. Durante los años 1940 recordó, por ejemplo, como sus maestros de raza blanca le lavaban la boca con jabón cuando ella hablaba en Navajo, su lengua nativa. Algún tratamiento similar se le administraba a cualquiera que practicara el arte nativoamericano intentando seguir técnicas tradicionales para producir imágenes originales de esa tribu.

En el año 1932, "El Estudio" fue fundado como parte de la Escuela Indígena de Santa Fe. Su primer directora fue una mujer de origen anglosajón llamada Dorothy Dunn. Fue ella la que ayudó a instituir el nuevo "estilo Pan-Indígena" que fue establecido para neutralizar el arte tribal de varias "naciones" indígenas. Se promovieron los productos homogenizados basados en las expectativas que los blancos tenían de la cultura "indígena". No sorprende que las obras de arte Pan-Indígena variaban muy poco aun cuando eran ejecutadas por gente de diferentes tribus indígenas con diferentes prácticas culturales y diferentes formas artísticas. En una palabra, el arte Pan-Indígena coercitivo animado por el gobierno de los EEUU durante los años 1940 y 1950 era un arte étnico basado en las definiciones de "diferencias" étnicas realizadas por la clase media de la raza blanca. "El Estudio de Santa Fe", Nuevo México, repudiado por muchos prominentes nativoamericanos durante los años 1960 (cuando los movimientos aspiraban a una autodeterminación para reclamar así sus prácticas de arte tribal), enseñó a los nativoamericanos a representar los aspectos su cultura por medio de convenciones "realistas de origen" europeo y publicitarias. El resultado que el gobierno federal era un estilo "indígena" con colores bajitos, escenas agradables, convenciones narrativas y una figuración "realista", todo lo cual permitiría que este arte fuera "entendido" por los clientes de raza blanca. Fue pues, un arte turístico "empresarial". Un ejemplo de la pérdida de poder del arte nativoamericano, fue el estilo "Bambi" del pintor Navajo Harrison Begay, quien estuvo activo en los años 40, y fue uno de los principales representantes del movimiento Pan-Indígena respaldado por el gobierno de los EEUU.

El uso tanto de la técnica de la pintura de arena (estilo Navajo) por Jackson Pollock, como lo "extraño" de sus referencias figurativas, y la naturaleza antilustrativa de sus pinturas contradicen el estilo asimilativo Pan-Indígena. Pollock, quien admiraba las culturas indígenas del Suroeste por sus diferencias, y por su "universalidad", acentúa en su obra lo que formalmente era poco usado. Como tal, usó los componentes del arte nativoamericano menos "entendidos" a la luz de la cultura anglo de media clase, haciendo que su trabajo fuera "difícil" para las audiencias principales. Mientras que las pinturas de Pollock están relacionadas con el sentido Navajo de la autodeterminación cultural, el arte Pan-Indígena, producido bajo el auspicio del gobierno de los EEUU, presentó al arte Navajo como un subordinado absoluto del arte Occidental, solamente atractivo en términos de anecdotario, "exótico".

Además de los lazos ya mencionados con la cultura Navajo, las pinturas de Pollock de mediados de los años 40 hasta mediados de los años 50, estaban relacionadas con algunas lecciones técnicas adquiridas por medio del artista muralista David Alfaro Siqueiros. Poco después de haber llegado a Nueva York a principios de 1936 como un delegado oficial de México al Congreso de Artistas Americanos, Siqueiros organizó un pequeño grupo de artistas, "listos para levantar los valores de un verdadero programa de arte." Jackson Pollock fue uno de los iniciados del núcleo de artistas formado por siete norteamericanos y seis latinoamericanos que trabajaban en el Taller de Experimentación localizado en la calle 19. El uso de atomizadores y brochas de aire fueron de particular significado para lo que más tarde obtendría Pollock. El empleo de nuevos materiales, particularmente las pinturas sintéticas, como Duco y enamel, aparecía incrementado en las obras importantes de Pollock durante y después de los años 1940.

Pollock probablemente fue influenciado de otras maneras por Siqueiros: 1) por el énfasis de los muralistas mexicanos en el uso de "accidentes controlados"; 2) por la creencia de Siqueiros que el "problema fundamental del arte revolucionario es un problema técnico" ("metodología dialéctica"); 3) por el rechazo obvio de Siqueiros al "realismo socialista" (al que contraponía él llamaba "realismo dialéctico"); 4) por el uso de una composición dinámica, la cual, en conjunto con una gran escala, provoca el cambio de puntos de vista en el observador y 5) por medio del compromiso con un nuevo arte basado en parte en una afirmación de la cultura nativoamericana.



Al subrayar los considerables lazos de Pollock con las prácticas artísticas de los nativos americanos, al igual que sus afinidades ideológicas con algunos de sus valores, no se necesita negar que Pollock también estaba endeudado con el vocabulario originario del Cubismo extendido hasta el "Guernica" de Picasso (una de las obras favoritas de Pollock).

Las contradicciones de la cultura Occidental y entre las "dos" Américas, ciertamente eran preocupaciones del expresionista abstracto, más comprometido. Un buen ejemplo es la producción de collages de Robert Motherwell. Los temas españoles y latinoamericanos eran muy comunes en este trabajo, dada la reciente derrota trágica de la izquierda por parte del fascismo en la Guerra Civil española.

Es importante observar aquí que el motivo cursivo en la pintura de Motherwell titulada "Elegía a la República española", la cual constaba de partes genitales cortas, está probablemente relacionada al pasaje de la novela de André Malraux de 1938 - "L'Espoir" (La Esperanza de la Humanidad) sobre la guerra civil española, que contenía las siguientes amenazas telefónicas de un fascista a las fuerzas izquierdistas: "Venimos en esta semana a castrarlos."

A principios de los años 40, Motherwell seguía de cerca a los Surrealistas, particularmente a Roberto Matta. El concepto del *automatismo* influía así en su propio trabajo. En 1944 cuando Motherwell publicó, "El Mundo del Pintor Moderno," lo ilustró con reproducciones de trabajos de Roberto Matta de Chile y de Carlos Mérida de Guatemala con su interpretación del Popol Vuh, el famoso texto Maya sobre el génesis. Las otras reproducciones eran de dos obras de Henry Moore, para quien el arte precolombino era importante recurso de inspiración así como una obra de Motherwell mismo. En el texto Motherwell proveyó una clara analogía a la manera de André Breton, exaltando el arte del Tercer Mundo y reprobando al imperialismo Occidental.

El callejón sin salida que enfrentaba el orden económico del mundo no sería quebrantado en el Oeste, dijo Breton, sino en las sociedades poscoloniales donde la definición cultural propia y los movimientos revolucionarios se estaban levantando en oposición al orden mundial existente. En esta conferencia, Motherwell también consideró idénticos los avances intelectuales del arte de



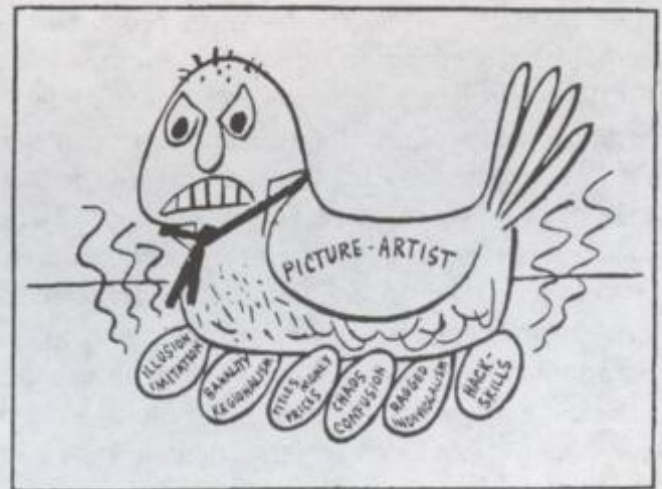
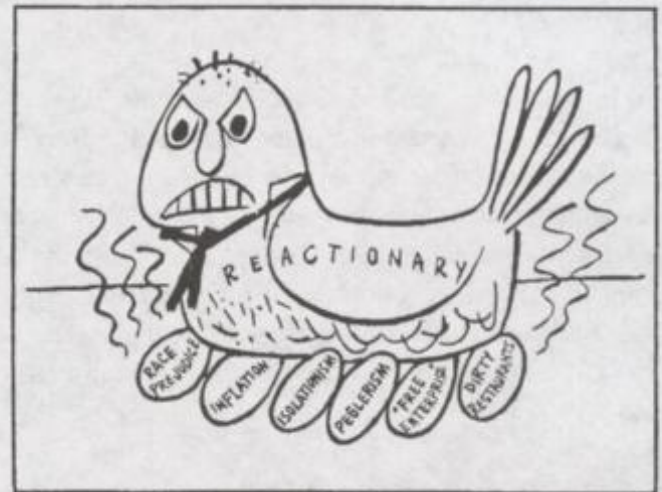
vanguardia y el progreso material que se obtendría por medio del socialismo. Los artistas progresistas del Oeste estaban limitados en sus acciones a la concepción del lenguaje visual internacional de carácter heterogéneo y no Eurocéntrico, que sería legado al futuro.

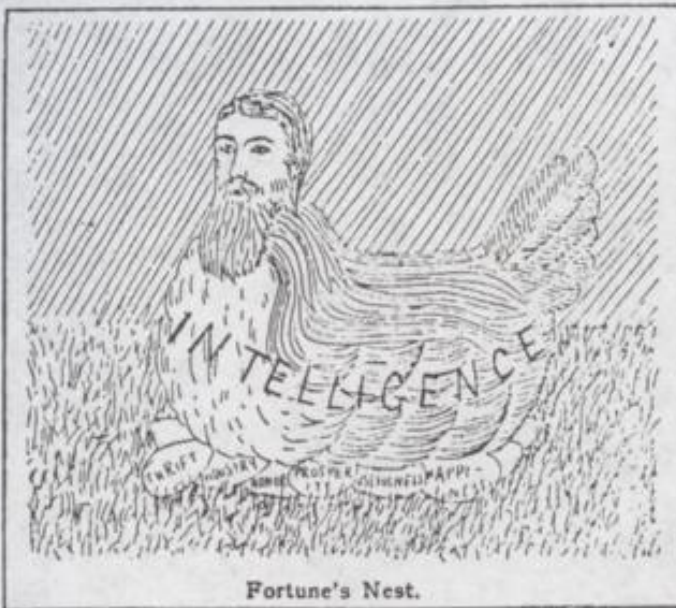
Al correlacionar la democracia económica con la renovación cultural de las sociedades poscoloniales, Motherwell proveyó una visión profética al proyecto cultural sobre el cual subsecuentes movimientos para la liberación nacional en Latinoamérica han sido extraídos. La cita de Motherwell del Popol Vuh Maya en relación al progreso futuro, por ejemplo, encuentra hoy en día una analogía detenida en la mayoría de la literatura latinoamericana especialmente de Nicaragua y otros lugares. Los autores progresistas latinoamericanos han usado el Popol Vuh y otros textos precolombinos como medios para criticar el sistema mundial actual. Esto es verdad en las novelas de Miguel Angel Asturias de Guatemala, al igual que en los poemas de Pablo Neruda de Chile y en la poesía de Ernesto Cardenal, Ministro de Cultura nicaragüense desde 1979 hasta 1988. Una de las antologías más reconocidas de Cardenal es **"Homenaje a los indios americanos"**. En ella el poeta usa valores de la cultura procolombina para criticar al capitalismo multicultural y al militarismo Occidental.

Aparte de haberse identificado con la Revolución nicaragüense y con el Gobierno de Allende, en Chile, Motherwell fue también un admirador de la Revolución mexicana. Desde su viaje a México en 1941 cuando se casó con la actriz mexicana María Ferreira Moyers, hasta su colaboración con el poeta Octavio Paz, Motherwell consideró importante la "batalla en contra de la tecnología sin cara y de la clase opresiva" impulsada por la Revolución Mexicana.

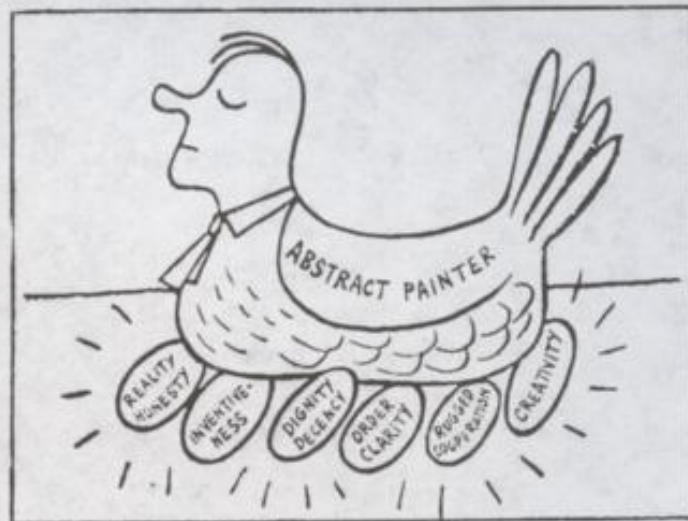
Producto de esta admiración Motherwell produjo una notable obra en homenaje a los héroes revolucionarios: una pintura mixta con dibujo/ collage de formas culturales populares, la que tituló, "Pancho Villa, Vivo y Muerto".

Durante las décadas de los años 70 y 80, durante la intervención militar de los EEUU en contra de los movimientos de liberación nacionales en Latinoamérica, Motherwell, una vez más, volvió a activar el movimiento antimperialista y la producción de arte con temas latinoamericanos. Al igual que contribuyó a una **"Exhibición de Emergencia en Chile"** (1974) (exposición antifascista a favor del gobierno de Allende que había sido derribado





Fortune's Nest.



con el respaldo de la C.I.A.) , Motherwell produjo una serie de trabajos con temas mexicanos. Su pintura llamada "Posada", reconocía el vocabulario innovador de José Guadalupe Posada y sus populares impresiones de calaveras. Usando formas biomórficas y también huesudas que traen a la memoria las partes de un esqueleto desmembrado Robert Motherwell contradecía, por su manera geométrica, la abstracción de los años 70.

Igualmente merecedora de atención en este periodo es la relación de Motherwell con Octavio Paz, quien entonces contribuía a la revista "Dissent". La afinidad de Motherwell para colaborar con Paz incluía dos cosas: el compromiso con lo poético en términos visuales y, la compartida oposición al imperialismo de los EEUU en el Tercer Mundo.

En el periodo 1987-88 Motherwell produjo un portafolios de 27 litografías titulado "Livre-d'artiste" para Tres poemas de Octavio Paz, donde se incluía también el poema "Sonido de la Piel en el Mundo" escrito por Motherwell. Significativamente, cuando Octavio Paz estuvo en Nueva York para hacer una lectura pública de su poesía, en octubre de 1987, Motherwell lo introdujo de la siguiente manera:

"Octavio Paz se ha movido en los círculos surrealistas de París durante los años 40, como también lo hice yo antes cuando los surrealistas estaban en el exilio en Nueva York. Por medio del automatismo psíquico, yo como pintor abstracto me he pasado la vida artística tratando de alcanzar algo más allá de la formalidad. Esto lo considero esencial en lo que es el arte. Paz por su parte ha tenido éxito en lograr esta aspiración.

Paz y yo nacimos solamente con unos meses de diferencia, lo que quiere decir que los dos hemos enfrentado precisamente los mismos puntos históricos y los mismos problemas políticos, sociales y estéticos: el Fascismo, el Stalinismo, la Gran Depresión, la Segunda Guerra Mundial, la estética del Modernismo, el surgimiento del superpoder del vecino del Norte y en el futuro, la posibilidad de un último holocausto.

# Mascarada

Miguel Huevo Mixco

«Sabiedo que nos condenamos...»

Guillermo Apollinaire

La Gitana

## *Managua de fiesta*

*Amanecíamos con tambores, güiros de lata  
un pregón despellejado me despertaba  
antes que el sol de la época  
y a ciegas  
curioso  
buscaba con las manos  
el cuerpo de Faustina Hunter*

*Dormíamos en los escombros  
del viejo centro de Managua  
al lado del barrio Santo Domingo  
en agosto  
que es la fiesta del santo  
y hasta los perros van a misa  
Y el calor recalaba tanto  
que debíamos echarnos agua tres veces al día*

*Enfundada en una máscara que me quitaba el aliento  
Tina prendía el abanico la música  
con sus minúsculos calzones  
frente a mí  
miraba mis manos amujeradas  
negándose a leer lo que por sus propios naipes  
ella ya sabía*

*Una noche  
perdidos o hallados ya no sé  
cruzamos el barrio  
la feria  
las putas las carpas riñas de búfalos  
la ciudad  
sus ídolos sepultados  
Quedaban sólo  
Marvin Zelaya el pelotero  
un semidiós erguido en su montículo de pinol  
Y  
su conciencia  
maldita  
Carlos Martínez Rivas  
el último de sus poetas vivos  
que a esa hora  
cuando Tina y yo nos metíamos a la cama  
seguro dormía la zumba*

*El azar y la maldad  
que todo lo pueden  
nos habían puesto allí*

*Managua  
tan despierta  
jamás la había visto con su moño*

## *Cuatro, cinco pechos*

*Había empezado a aprender  
a convivir*

*con aquella menuda  
desmelenada mujer*

*La crin oscura*

*Amor capricho*

*toda compañía*

*Nada que recuerde el sigilo*

*El cuerpo vuelto un puerto*

*El puerto un ancla*

*Un cuerpo que abandona y vuelve  
vuelve y abandona*

*Y cubriendo su corazón*

*como un apasionado cake nevado*

*sus pechos*

*dos pechos*

*perfectos*

*como los de cierta azul mujer*

*o los botoncillos*

*corolas*

*erguidas en un tiesto*

*frente al sol mirando hacia la rada del Pireo*

*o las redondas rosas*

*de una profesora de párvulos*

*en un colegio francés en Guadalupe*

*o los pezones alargados como biberones*

*de una niña que espanta pericos*

*en el borde donde el Lempa*

*corre de pie*

*o sus pechos animados*

*nariz de zorra*

*oteando el aire*

*plaguicida*

*incienso*

*mota*

*la boca pintada*

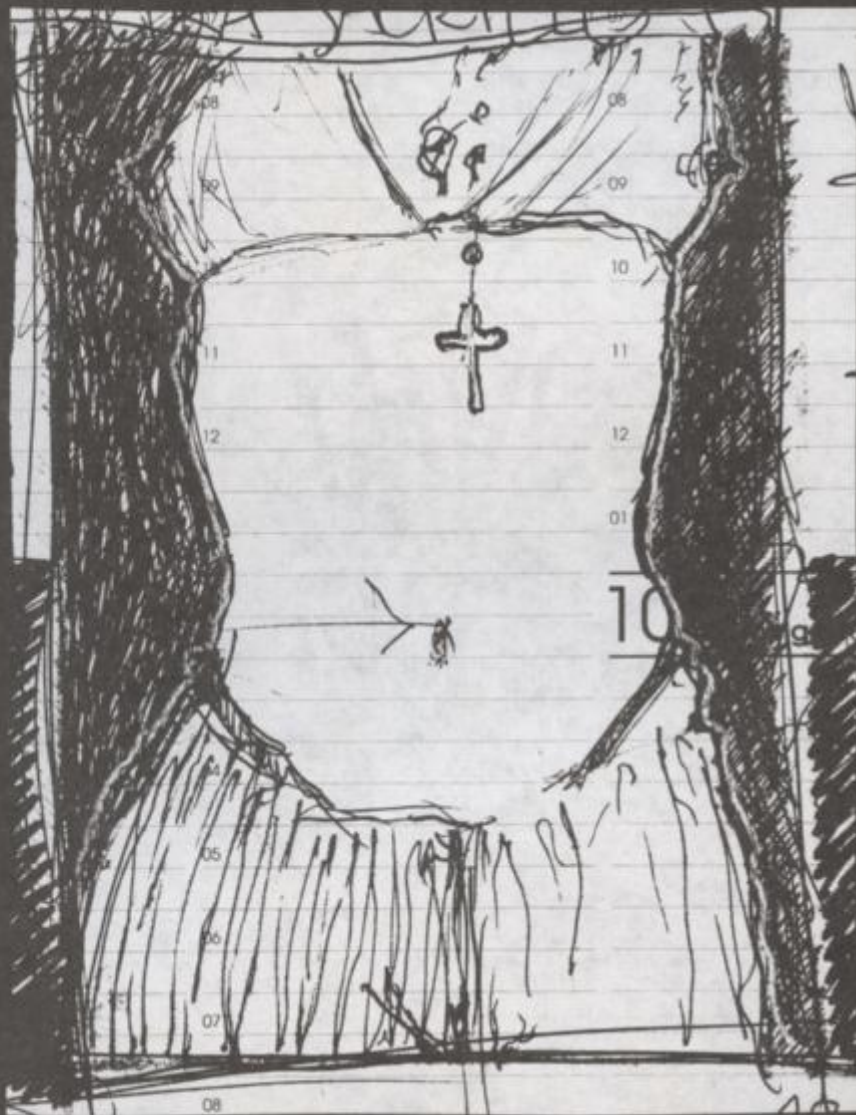
*espejitos*

*en su pequeña habitación de actriz*

*volatinera*

*Los pechos de esta muchacha*

*con la que malvivo*



Arte nuevo de Guatemala,

# Tierra de Tempestades: Land of Tempest El Salvador y Nicaragua

Jennifer Greitschus

Los medios parecen haber perdido el interés en América Central. De tal manera que sería demasiado fácil engañarnos al pensar que la reducción del involucramiento militar norteamericano en Guatemala, El Salvador y Nicaragua ha resultado en una recién encontrada estabilidad y en el fin de los problemas del área. El arte mostrado en la exhibición "Tierra de Tempestades" cuenta una historia muy diferente. La historia reciente acecha al visitante a través de toda la exhibición, que está conformada enteramente por trabajos realizados entre 1990 y 1994. Acá se reúne a nueve artistas de tres países que han compartido el compromiso político y la experiencia directa de la guerra civil y la represión social.

Muy poco se conoce en Gran Bretaña acerca del arte de América Central. La exhibición "Art in Latin América", de preponderante carácter histórico, que se realizó en el South Bank Centre en 1989, tuvo carácter de antecedente a pesar de fallar al no incluir obras de Guatemala, El Salvador y Nicaragua. "Tierra de Tempestades", al ser la primera exhibición de arte centroamericano en Gran Bretaña es un importante acontecimiento que Joane Bernstein, curadora de la muestra, espera que "reduzca el aislamiento que desde hace mucho han sentido los artistas" y que conduzca además a un mayor interés en la región.

En el extremadamente informativo y bien diseñado catálogo de la exhibición Raúl Quintanilla, uno de los artistas de Nicaragua, hace la distinción entre "una cultura oficial" que es predominantemente decorativa, trivial, mediocre y sin espacio para la crítica y la experimentación y "la introspección silenciosa que es la realidad actual de la cultura nacional nicaragüense". No estará mal recordar acá, que elementos de la "cultura popular", que floreció durante la época sandinista, han sido erradicados despiadadamente desde la elección del nuevo gobierno aprobado por los EEUU. Un ejemplo



fue cuando en 1991 el alcalde de Managua y actual candidato a la presidencia ordenó que se borraran cada uno de los murales de la ciudad utilizando pintura color gris. Esta y otros tipos de acciones similares han reprimido de manera efectiva las distintas, pero relacionadas historias de estos tres naciones. El espectador queda con el sentimiento de que es a los artistas a quien les toca recoger los pedazos de identidad cultural y cuestionar las jerarquías del status quo prevaleciente.

Un tema subyacente en el trabajo de los artistas guatemaltecos es la historia de la población indígena. El espectador tiene la rara oportunidad de dar vueltas a las páginas de cuatro libros de collages xilográficos hechos a mano por Moisés Barrios. Uno de ellos, fechado en 1992 (el año que el mundo escuchó acerca de Rigoberta Menchu debido a su Premio Nobel de la Paz), es una serie de retratos grabados titulado "Mujeres". Actúa como tributo a las muchas mujeres indígenas anónimas de Guatemala que han luchado para obtener la justicia para ellas y sus familias. Estas son las caras de las mujeres que trabajan la tierra: su fuerte y digna presencia ha sido capturada sobre los viejos pliegos de papel legal- títulos de propiedad, simbolizando la lucha por los derechos a la tierra así como la resistencia contra la represiva burocracia estatal. En la instalación - altar de Erwin Guillermo "Total no pasa nada", las herramientas sencillas y el mobiliario del campesino guatemalteco se transforman en poderosas reliquias de un pueblo sufrido. Los machetes sarrosos ensartados en la mesa sugieren el sacrificio. Y las palabras del poema de Manuel José Arce "Sangre en el Paraíso" (referentes a las víctimas de guerra) que sirven de fondo a la instalación así lo reiteran. Preguntas con respecto a la jerarquía y la identidad, tanto histórica como actual, se vuelven evidentes en los tres exquisitos retratos fotográficos (silver print) de personajes indígenas de Luis González Palma. Como en las "Mujeres" de Barrios, hay acá también una sorprendente calidad de auto-confianza en los rostros. Los títulos "El Casco", "El Pectoral" y "El León" se refieren a los símbolos coloniales de coraje que los envisten. Pero el énfasis en los atributos más que en el modelo con relación a los títulos sólo sirve para reiterar su trivialidad en los retratos.

El título de la serie de acuarelas de gran formato de Isabel Ruiz, "Historia Sitiada" (1991-1992) indica el dominio que los poderes hostiles tienen sobre el pasado guatemalteco, impidiéndole ser contado. En vista de tal opresión Ruiz se expresa a través de un mundo surreal de formas amórficas, demoníacas y

espantosas. Un cuadro de 1992 muestra una criatura que parece un gigantesco avispon con fragmentos fotográficos de los ojos y la cara de la artista entre sus tentáculos, dándonos un vínculo entre el mundo del subconsciente y la realidad que ella experimenta. En el catálogo Ruiz explica que en "Guatemala existe

un aparato oficial que dice que las cosas van de maravilla y quién sino el artista va a decir lo contrario?". Igualmente perturbadoras y oscuras son las pinturas de Alfredo Caballero, artista nacido en Cuba y residente en Nicaragua. Su imaginaria esta imbuida con la carga del Catolicismo. Caballero admira grandemente a los españoles Goya y Velázquez. Mas en obras como "La Plaga" y "Espíritu" las bocas de las figuras son cavidades negras que emiten silenciosos gritos de agonía que más bien traen a la mente las pinturas de los 'alaridos papales' del profanador de Velázquez: Francis Bacon.

El trabajo de los nicaragüenses es tan diverso como visualmente poderoso. Las sorprendentemente brutales esculturas de figuras emancipadas realizadas por Aparicio Arthola con objetos encontrados, madera tallada y cemento, son testimonio de la degradación humana. Estas obras contrastan con las pinturas de mártires católicos de acaramelados coloridos



pop de David Ocón, que extrañamente son confortantes. Ocón los ha producido con un sentido de nostalgia por la imaginaria religiosa kitsch que se vende a la gente en las afueras de las iglesias centroamericanas para luego ser coleccionadas en sus hogares.

Con el trabajo de Raúl Quintanilla el espectador penetra en el dominio de la ironía y el comentario crítico. Sus ensamblajes de objetos de tradiciones indígenas y coloniales iluminan el conflicto de las herencias y legados y cuestionan las jerarquías y formas de reverencias con las que estamos familiarizados. Fragmentos de cerámica precolombina adquieren la cualidad de 'ready mades'. En "Letum non omnia finite (en - cruento entre dos mu[n]dos)" los fragmentos se reducen al rol de accesorios decorativos. Pero también serán acá, las fundaciones destruidas sobre las cuales se colocan dos símbolos de reverencia: el altar alado y la vitrina del etnógrafo. Ambos contienen la explotada fuente del poder económico externo: la mazorca de maíz. Tal ironía es marcadamente desafiante en la cara de todas las formas de autoridad: Iglesia, estado y claro, naciones industrializadas. Uno percibe también, un fuerte elemento de desafío en una pintura del artista salvadoreño Antonio Bonilla que presenta una incongruente fusión de dos tradiciones del Primer Mundo. La pintura "Candidatas para el día del Santo Patrón de Ayutuxepeque en honor de San Sebastián mártir" está basada en las experiencias reales del artista durante un certamen de belleza. Se realizó en Ayutuxepeque en honor de su santo patrón, cuya estatua, junto con las concursantes, fue paseada a través de todo el pueblo. En la pintura las chicas miran al observador con gestos fijos y sin emoción y la cara llena de sufrimiento de San Sebastián, a la cual nosotros los europeos estamos acostumbrados, está ennegrecida en la sombra. La sorpresa inicial del espectador se comienza a transformar en un malestar y repentinamente en nuestra identidad cultural la comenzamos a cuestionar.

Esta exhibición no pretende ser representativa de la escena artística centroamericana. Más bien es el contenido políticamente controversial de las obras de estos artistas dentro de sus propios países los vincula entre sí. Para citar a Raúl Quintanilla: "Está en manos de los artistas, nuevamente marginados, el construir nuevos movimientos que creen tormentas que golpeen la complacencia y el anquilosamiento. O que al menos las disturben"

---

"Tierra de Tempestades: Land of Tempest, New Art from Guatemala, El Salvador and Nicaragua" se inició en el Harris Museum and Gallery, Preston entre noviembre de 1994 y enero de 1995, actualmente continúa su gira por Leicester, Londres, Belfast, Sunderland, Brighton y Huddersfield.





# Algunos ángeles

a Isolda, testigo y partícipe del acoso



I

Nos abrieron el pecho al fin  
y salieron furiosos los ángeles  
de su angustiada prisión  
arrasándolo todo.

Ninguno de los dos pudo detenerlos  
después de destruirnos por dentro  
y dejar tirados nuestros cuerpos  
pues no se detendrán jamás  
en su incontrolable carrera  
hasta encontrar otros cuerpos  
que amándose  
destruyan lo mejor  
de sí mismos.

II

Hasta el momento  
se han quedado quietos  
los ángeles  
ya no manifiestan sus fogosas inquietudes  
de antes cuando agitaban nuestros cuerpos  
hasta el cansancio y reían a carcajadas  
cuando nos veían exhaustos y vencidos en la cama  
rozándonos apenas con la yema de los dedos  
en el afán desesperado de no caer en el abismo  
de sus jugarretas crueles.

-Me parece que se han ido-  
me dijiste con cierta tristeza.

Y al instante mostraron su presencia  
cuando al mirarnos después de las caricias  
sentimos  
lo diferentemente humanos que somos  
dos seres que aún amándose  
siguen siendo extraños.

IV

Los ángeles no pueden hacer nada  
contra el niño  
más bien le aman  
y hasta le temen.  
La otra noche los sorprendí  
a los dos juntos al pie de su cunita  
espantando los insectos que volaban a su alrededor  
agitando suavemente sus alas indomables  
en la penumbra del cuarto  
formando un ambiente de cielo  
para que su sueño  
no fuera interrumpido.



III

El día de ayer los vencimos  
a pesar que estuvieron semanas enteras  
atizando el fuego de la discordia  
sólo bastó un gesto tuyo  
en medio de la noche  
cuando dormida sonreías  
pensando en mí.



Fernando Antonio Silva

# she came in through the bathroom window

didn't anybody tell her,  
didn't anybody see.  
(The Beatles)



Escucha un sonido extraño.

tiene que bajar el volumen del tocadiscos para distinguir de dónde proviene el ruido que descubre, se origina en el baño. camina hasta allá mientras en el fondo suena "Abbey Road".

ya en el baño, mira un par de manos en el marco de la ventana. luego ve asomar una cabellera, azul de tan negra, y al fin, el rostro sonriente de la mujer.

él está tan pasmado que no puede ni acercarse a darle la mano para ayudarla. mientras tanto, ella mete la pierna izquierda y luego la cabeza, el torso, los brazos. ella habla pero él no la escucha, sólo mira estupefacto la imagen de aquella mujer que entra y salta al fin al espacio forrado de azulejos de su ducha.

pudo haber entrado por la ventana de la cocina o por la ventana de la sala o por la estrechísima ventana de la bodega, por cualquier ventana. o por la misma puerta, como es de uso común en los humanos. pero escogió esa, la ventana del baño, la ventana que él deja abierta después de su ducha matutina y de su visita al retrete para que escapen los vapores, los olores, para que entren los sonidos de la calle, los ruidos de los pájaros (eso que las aves llaman "cantar"), el saludable olor a smog que le recuerda a ciudades de verdad, nueva york/chicago/londres.

lo encuentra afeitándose, con apenas una toalla apretada a la cintura y a su desnudez matutina, recién duchado, todo al alcance de un simple manotazo.

ella ríe de su cara llena de espuma.

-pareces perro con rabia -le dice, mientras prueba el café que tiene puesto sobre el lavamanos.

preguntarle qué hace allí a esas horas sería pinchar con un alfiler la burbuja de jabón de sorpresa que acaba de soplar para él con aquella entrada exacta, que no fue tan sólo una mujer más cruzándose por la ventana del mundo exterior a la intimidad de su cuartito de baño.

*here comes the sun king  
everybody's happy  
everybody's laughing*

las visitas sorpresivas siempre lo ponen inquieto, incómodo, rompen el orden con que organizó su día.

siente mal humor. quiere echarla de la casa, del baño, de su vida. el corazón le palpita del susto de verla allí. le tiembla la mano.

-no me esperabas, verdad?

él se ríe nervioso. no, obvio que no la esperaba.

-crees que te esperaría en esta facha si supiera que entrarías por esa ventana a esta hora?

de pronto se siente tan desnudo que tiene que buscar una camisola, que se mete en las pantuflas, que se aprieta más el nudo de la toalla.

se mira al espejo y finge que no le importa. simula seguir afeitándose. como si fuera algo común, entrar a las casas ajenas por las ventanas de los baños.

*she's so good looking but she looks like a man*

apenas puede ofrecerle un café negro *para tomármelo con tus piernas de ángel, parado sobre la punta del alfiler*

*que no sabe/que no debe/que no puede*

*me ocultaré en las sombras para que no haya motivo alguno por el cual nuestros ojos se atropellen, descarados, en la intimidad de una habitación de baño a la cual nunca había entrado antes, so pretexto de algún tipo arcaico de vergüenza ante cierto tipo de lugares y sobre todo, los considerados como íntimos en casas ajenas, por ejemplo, los dormitorios, los baños, los comedores.*

*quería imaginar/adivinar/visualizar cómo cae la luz del sol aquí por las mañanas, cómo se miran tú y los tuyos al levantarse, qué hacen, qué es lo primero que piensan, qué lo primero que dicen, aunque para mi experimento preferiría que los sujetos en observación se mantuvieran encerrados a solas, en absoluto silencio, durante una semana, día y noche; se les daría todo tipo de facilidades, no tendrían que preocuparse por ninguna tontería de carácter doméstico y serían libres de ocupar su tiempo en lo que quisieran, hasta podrían ir a la calle, al mercado, pero la única condición sería que no hablaran con nadie, un voto de silencio, el silencio indispensable para recoger energía y darle forma de escuchamiento, de auto-observación.*

*el fenómeno experimental serviría para ratificar que la mayoría de las personas, al levantarse, piensan en algún tipo de tontería de ínfima categoría, reservando los pensamientos realmente importantes para los segundos antes de morir, para los últimos minutos del día consciente, para ese momento grave, muy grave, de la soledad del hombre: saltar al vacío del sueño.*

*boy, you're gonna carry that weight  
carry that weight a long time*

*y si no vuelvo?*

*-despertarías en el borde de una taza de café negro, con piernas de leche de ángel (las piernas serían de duende abandonado, afiladas, chorreadas, puñales invisibles, discretos).*



*jacinta escudos*

*-"vidrio frío es el ala del ángel/ podrido el olor de su sonrisa/ amargo el sabor de su llanto".*

*-el juego consiste en no creerse nada de eso que te dicen, porque al final, los demás también tienen su juego.*

y tú no quieres jugar, querida. ya sé.

lo noté desde el momento en que te vi entrar por la ventana del baño. estás en esa edad en que sabes que ahora te toca poner las reglas a ti. me gustaría jugar contigo, cariño, pero ese juego no me conviene. además tengo una amante y con ella juego algo especial: el juego del dolor. le digo que la amo aunque en realidad no sé por qué se lo digo. supongo que porque es la frase de rigor que se espera de uno cuando se tiene una amante, pero lo hago no atreverse ni a pensar en dejarme porque si no, la mato. se lo digo en la cama mientras le jalo el pelo y la hago gemir del tirón. sí, promete, dice que sólo será mía y que me dejará matarla si me traiciona, tan segura está de que no me dará cuenta cuando le ofrezca el coño a otro. le digo que la quiero y ella me mira emocionada, me sonrío y me dice lo mismo.

la muy ton-ta. cree que no me doy cuenta que es la perra más sucia de toda la ciudad.

one two three four five six seven  
all good children go to heaven

*-...cuando fuimos viajeros por el Orinoco, antes de morir de susto de amor.*

*-siempre te dije que nos fuéramos al Paraguay, que allí seríamos felices.*

*-y quién te dijo a ti que las reglas ya están escritas? quien te dice a ti que no hace falta inventar nuevas reglas? quién te dice a ti que la mejor regla es "NO PONER REGLAS"?*

*-en alguna vida pasada fuimos duendecillos que vivían escondidos bajo un hongo en algún prado de Irlanda, mi amor. permitirías que te llame así, piernas de leche?*

*-en alguna vida pasada conocí tu mirada de loba, conocí tus mordiscos y aullidos, conociste mi sudor y mi aliento, nada más.*

*-los ángeles no tenemos sexo.*

*-no hacemos el sexo.*

*-no necesitamos sexo.*

*ella hizo varios movimientos afirmativos con la cabeza en señal de asentir y compartir la opinión ajena recién escuchada. encendió un cigarrillo.*

you never give me your money  
you only give me your funny papers  
and in the middle of negotiations  
you break down

demasiado tarde, demasiado tarde, piensa ella, mientras sorbe el café y echa el humo del cigarrillo por la nariz y por la boca.

piensa, pero no hace, no dice nada, fuma y calla. y entonces escucha que él le dice:

*-lo cierto es que tienes piel de lagartija, fría y resbalosa. pero si crees que voy a caer rendido a tus pies estás equivocada, estás muy e-qui-vo-ca-da.*

*ella sonrío, estupefacta, desenfadada. no lo puede creer. hasta hace apenas 7 segundos, él la*

seguía amando y ahora le dice que es una lagartija. descarado abusivo.

always shouts out something obscene  
such a mean old man  
such a dirty old man

él se acerca con gesto de pegarle un puñetazo y ella levanta la barbilla y lo mira al ojo y le dice:  
-ánde, pégueme bien duro para que me mate de una vez por todas.  
y el muy piernas de ángel se ríe anonadado. no sabe si abrazarla o pegarle el puñetazo.  
ella apenas sonrío, se atreve a las preguntas:

-por qué no te conocí cuando teníamos 15 años? por qué no fuiste mi amante en esos días? por qué no me quitaste la virginidad? por qué no me fui de escondidas contigo y jugamos al amor en una cama de pensión con calor y mucho miedo, con sudor y rancheras de Vicente Fernández sonando en la radio de la dueña que se sienta en la puerta de la pensión a esperarnos, a alentarnos con la mirada de "pase adelante, mi juventud, si ya se sabe a lo que vienen así es que no le jueguen al misterio, que de todos modos, yo me hago la loca".

-si hubiera sido antes, si hubiera sido entonces...

golden slumbers fill your eyes  
smiles awake you when you rise  
sleep pretty darling, do not cry,  
and I will sing a lullaby

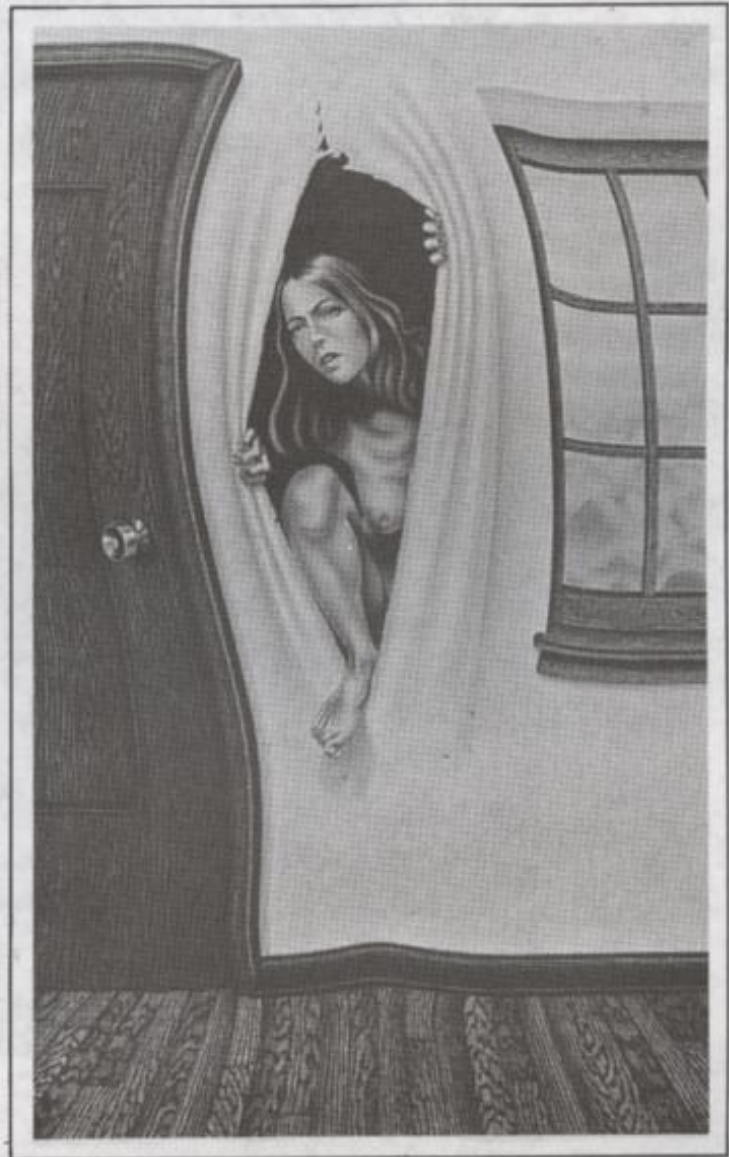
lo último que se vio de ella fue su sombra aliva salir por la puerta principal de aquella casa.

hay quienes dicen que paró en una farmacia buscando una jeringuilla. otros afirman que la vieron entrar en un supermercado (su refugio favorito) y que desapareció misteriosamente en el pasillo de los productos lácteos. otros aseguran que renovó sus votos de castidad y se convirtió en ermitaña y que ahora vive a la orilla del mar y se alimenta de algas y espuma.

él, en la misma casa, espera ansioso, de nuevo, esos ruidos en la ventana, mientras su mano temblorosa limpia la sangre de la cortada que se hizo al afeitarse, la misma herida que vuelve a reventar, siempre, todas las mañanas.

esa horrorosa cicatriz que se parece tanto a ella.

and in the end, the love you take is equal to the love  
you make







## Julio Quintero en galería Epikentro

Al fin dijo misa el padre chombo!!!!

Así me hubiera dicho Miabuela. Y va tanto para el pintor como para la directora del ostentosamente autodenominado "Centro de Artes Visuales Nicaragüenses", cuyo nombre es en inglés y griego (?) y que verdaderamente es una galería más del circuito comercial. Aunque no está de más diferenciarla un poco: en Epikentro Gallery se ha estado desarrollando toda una serie de actividades literarias paralelas a las exposiciones de cuadros. De hecho tales actividades hasta la fecha, es decir hasta la exposición de Quintero, habían sido de mayor interés y aporte que las exposiciones mismas, caracterizadas por una ligereza de selección alarmante y más alarmante aun por una serie de brochures (catálogos les decimos aquí) laudatorios y sin sentido alguno a no ser metafórico. Y digo las muestras pues irónicamente los artistas expuestos son ya de trayectoria y reconocimiento. Evidentemente la directora propietaria de Epikentro Gallery tiene una asesoría literaria bastante buena y funcional ( aunque deberían darle una revizadita a sus "presentaciones").

Quintero estaba en deuda con el público y consigo mismo. De hecho tras ver esta muestra consideró que sigue estando en deuda y más con el que con nadie. La última vez que expuso fue hace tanto tiempo

que son pocos los que se acuerdan. La inefable Doña Lola quizás. Yo me acuerdo de los "Zopilotes Burgueses" y del famoso mural, del que tanto se ha hablado (especialmente Julio, claro) y el que, a fines de cuento y dichosamente para el artista, nunca ha sido construido o pintado o mosaiqueado o manoseado por alcaldías o similares a pesar de los casi casi. Los Zopilotes Burgueses volvieron y ahora ya nadie los menciona. Chiva con ese cuento Quintero!

23 cuadros de medianos formatos, ajenos a la ostentación, componen la muestra titulada "Reencuentros". En el catálogo acompañante Dolores Torres hace un recorrido bastante subjetivo por la obra del autor. Llama la atención el énfasis puesto por la Dra Torres en ubicar la raigambre "precolombina" en la obra de Quintero a partir de la década de los 90. La verdad es que Quintero consolidó más bien esta temática en los ochenta y su interés por "las raíces" comienzan a finales de los 70. Obviar el trabajo de toda una década se vuelve inaudito. Especialmente si comprendemos que la obra de Quintero y Quintero son una y la misma cosa. Acá son indisolubles el personaje y su pintura. Y en los ochentas la actitud de rebeldía (tanto sería como "quentera") de Julio fue paralela a su obra antiburguesa y antimperialista. De su exposición en la Gordillo se recuerda el incidente de los precios. Quintero en aquellos tiempos de "lineamientos" puso sus precios, superiores siete veces a cualquiera de los de las vacas de la directiva y casi casi no expone pues se rehusó a cambiarlos, luego que los susodichos corrieron a contarle a la compa. Aquella muestra sin ánimos de valurdear al artista y su actual dealer también fue de mayor emvergadura que la presente. Pero estemos claros que Reencuentros posee la suficiente calidad y aporte

para apartarse de la mediocridad reinante en el circuito mercanchifle. Quintero demuestra esta vez con obra y no con lengua que es uno de los pocos pintores nicaragüenses con objetivos claros y herramientas suficientes para concretarlos. Su inmersión en lo precolombino a diferencia de la de otros pintores es desde una óptica contemporánea. No pretende hacer arte precolombino, pues sabe que es imposible. Al contrario recoge el legado vivo del diseño ancestral y paralelo a él una concepción mítica del asunto que colinda en lo novelesco.

En el catálogo, por otro lado, llama la atención la ausencia de Leoncio Sáenz en la "genealogía" que trata de trazar la Dra Torres. No se puede evadir a Sáenz así de fácil. A pesar de estar hace rato en un slump, ya alarmante, su obra de tres décadas (60-80) lo respaldan de manera categórica. Y gústele o no a Julio, Saenz y su obra están allí. De hecho algunos trabajos de la actual exposición están bastante emparentados al buen trabajo de Leoncio, lo cual es absolutamente válido dado que ambas trabajan dentro de una estética polivalente de raíces comunes. Ambos son por sobre todo la continuación del tlacuilco: el diseñador precolonial. Es decir la parquedad del color y la preponderancia de la línea. Y estas características se vuelven a encontrar tanto en Quintero como en el Sáenz de décadas pasadas. Los diferencia en esencia la técnica y el acercamiento a la línea misma. Quintero empasta y da preferencia a la sensualidad de la línea curva, Sáenz prefiere el color plano más afín al diseño puro de su obra y la línea recta y angular. Felicitaciones a Quintero y a su dealer. Ya era hora!!!

Marcelino Panivino

## ORALE BUEY TAMBIEN COMASE EL GUSANO

Me pasa el animal y dos jalones después el DF brilla desde el cuarto de Kris. Desde la cama de Kris. Desde la mirada de Kris, inferida a través de smog. Abre la ventana. Esta hijueputa se va a caer. Me la imagino planeando por el cielo. Ocho pisos, la peliculita y luego... el chacuato y alguna imagen del viejo Bukc. Tallarines y el piso sucio. Pero, por el momento, no se cae y seguimos con el wiri wiri. Esa mujer llena la habitación es tremendo. En los intersticios alcanzamos apenas. El novio nada marcial a pesar del nombre, la Lucas, Willie doblada en la habitación de al lado y tu mel cuin. Insisto: la mujer lo llena todo y el mundo se vuelve tan amplio y perturbador como sus caderas. Alguien baja por enésima vez a la venta de la esquina. Más morenas y empiezo a sentir la goma de mañana, mi reflejo nada prístino en la laguna de la taza de cual inodoro, las inútiles promesas e inútiles recapitulaciones. Acopio fuerzas, silenciosamente, sin estática y vuelvo a la mirada de Kris. Las lenguas se sueltan y asumen su postura erecta y linguista. El DF insiste en brillar. Alla a la derecha esta el cerro. Nos cuenta que allí surgirá el amarillo. De plástico que sí. El Disperso intenta disciplinarse, escuchar las palabras por lo que significan y no por lo contrario, como siempre. Es vano el intento pues alguien lee un poema de Martínez Rivas y la Kris se me vuelve Elvira con todas sus trampas excepto que esta chica sí las usa. Lee entonces o escucha entre líneas. Las manus más linda de mi vida la recorren en algún espacio virtual que clama a gritos por tomarse real y óbveno. Bajamos a la ciudad ya medio mariachis. Todo es un sueño. El taxista habla de corrupción, de sexo y sensualidad, además de familia y no recuerdo que más. So outrageous.

Lo primero que se me ocurre es llamarla. A la Meme claro y antes del brillo del DF y de la Kris y sus ojos. Contesta 'él': de parte de quien? El silencio de a segundos que sigue antes de oírlo llamarla me dice que sí, que aún perturbo. Y allí está su voz ahora. En flasback y justo antes de estrellarme contra la acera: aquella misma voz. La Voz que me dice/dijo te quiero te quiero y luego los gritos y los llantos confundidos con mi voz. Ya no te aguanto. Y entonces, como siempre, yo no sabía lo que decía. Mi harakiri estúpido ahora perdía la validez simbólica y anacrónica. Alo sos vos? decime que sos vos. Sí es ella. Le contesto que sí que es a ella, a ELLA, a quien he llamado primero al llegar a Tenoch. Antes de la Paula. Luego ya impavido sobre la cama, el cerebro lampaseado por la inútil nostalgia de futuro, caigo en cuenta que mentí (siempre he mentido), antes había llamado a room service para que Don José Cuervo se hiciese presente, lamentablemente sin gusano y para darme valor. Pues como sabes quiere huevo llamar a las crinias sempiternas. En algo que nunca sucede quedamos.

Se cumple la profecía obvia y apenas tengo tiempo para llegar y no echar al Canelo sobre la alfombra. Las paredes no se escapan del dripping. No habrá Tamayo para mí. En fin no se porque pero desde Boston ante los museos me sucede lo del hermano de Ali Baba. Así que la permanencia en el segundo piso, habitación habitada algún día por ni más ni menos que Don Benito Juárez y no Tocámela, es esplendorosa en medio de alkas, aguas minerales y almohadas encima de la jupa. Me rehúso al bojazo que me librará del calvario Kris-tiano. Pienso poquito entonces. Apenas en Alicia y en Tania. Déjame morir. Déjame morir. Se me cumple la suplica y tras la transfiguración, como Lazaro, no como Chu, renazco a la inmundicia de la gran ciudad. 30 millones de bueyes buey. Como para pegarse la gran chiveada. El miedo es en vano.

Ellos cogieron un taxi y Blas Galindo y yo esperamos. Ay no mas pasa un atípico de dos asientos. El taxista me oye la pregunta acerca del rock y se mete... 'y hoy hay un concierto de rock' en no se que chingado estadio (de dudosa acústica, según el profesor G.) Vamos a ir- es un hecho. Parece todo Canetti mientras busco el número de P. Auto de Fe, te lo juro por la goma que, a pesar de comenzar a diluirse esperando la próxima oportunidad, hacía aun presencia. Quedan, para probarlo, fotos en las afueras del museo junto con Carlos y Teresa. Las que se tomaron adentro no salen. Queda para el archivo del profesor o la basurera el requerido permiso escrito. (La mujer guapa/camp/ nos da su tarjeta-luego sabríamos más de ella y Marcial y Kris) Una broma más de Elias y en el recuerdo de lo que va quedadando ahora tras tres semanas de distancia, su voz seca a través de los parlantes desnudos y colgados de manera elegante y etrusca, hablaba en italiano quizá. Enfrente de la mesita reflejándose en uno y en un espejo: la biblioteca hecha cenizas. Piliú.

**N**eo-Mishima o la visión del vacío.

Antes había hablado como gimiendo. Mis manos son garras y mis pies pezuñas. Después se las miró engalanado y amenazó su vista: les veo cuando llegan a urgar estas gavetas a por algún papel que todavía aguarda. Una Lola Flores y su enmarañado hijo en tenuecina tarde. Ni tan siquiera se despedía de los aplausos ni declamaba por la prisa de ir todavía a ciertas partes. Las patas entreabiertas, avanzando con bata de a medio pelo seda y nudo dandy por el callejón mugriento del 8. Espía de su entierro con verso y lujo de andaribel, ausente de guitarra y sin las máquinas de escribir, volviendo de repente la cabeza hacia la taza del inodoro acariciada con saña y a tucos.

Teresa Codina  
30/9/95



**A** Pablo Cerna:

En el momento del olvido, todavía en-jambre, salen de la carne tibia. Zumban en el aire. Música panteonera para tu íntimo devenir. Cómo aparecieron al unísono? .... Quién les enseñó el réquiem desde antes y muy antes? Irradian destellos de asco alquitranado, rayos espectro verde. Tan ignoradas ellas con sus patas y alas de cutex, sus radios flourescentes y su pasada vana. Dónde las tenías ocupadas?... Si se atrevieran tus ojos verían un naranja acalorado, inaccesible en vida de tan antaño que era. Sólo vi algunos que con sabor a sí, las cultivaran.

Teresa Codina  
8/95





Muerto el payaso. Alejandría pasto de las llamas. Un barco se aleja/ paisaje del romanticismo na'a que ver. Y de igual manera, lo se muy bien, terminaron nuestras cartas mi amor. Una pira para vos.

Ayer te escribí una carta. Apartamento seis. Caminaba y me dictaba las sensaciones provocadas por la ausencia de tu complejo de bailarina. Hacia calor y terminé por no transcribir, ahora es Too late. Tarde. Nos agarro la tarde y ya lo sabíamos. Tres hoteles y safe: Manuel nuestro guía, que no sabe nel de nada, inicia la gira hacia la "Ciudad Sagrada", Teotihuacan o Teotihuacán, depende de la guía que uno afane. Primero si pasamos por las "minas de plata", que resultan ser un negocio privado y asociado de plata. Manolete nos invita a dos Margaritas y dos bichas. La tienda brilla: Anillos, embudos, calaveras, las bolsitas color turquesa gratis. Luego Tlatelolco en versión resumida y de pasadita. La sangre aun brota desde las piedras milenarias. Te lo juro que la vi, sin nada. Y de nada sirvió y sirve. Ya. Y nos vamos. 60 kms más tarde estamos en el templo de Quetzalcoatl invadido de turistas invadidos de modernidad y posmodernidad. Somos parte de ellos. Cámara desechable incluida y algún bisnes con el que vende las pipas y el de los medallones. Los descendientes de los dioses. Chiapas queda más al sur. Huimos del grupo y nuestro guía. Anorexia cultural y cada vez que veo por el lente me mareo. Este jumper estaba bueno mano. Le agarra la tosera y la planicie recoge el eco. (La señorita de negro se había hecho presente la noche anterior, gélida, atérica por el acercamiento. Aca todo mundo chiva buey. Me lo explica mientras pega figuritas en la revista. La gran ciudad implica el distanciamiento y la velocidad. La pérdida del recuerdo. "Ahora no se si llamarme nicaraguense" -me dice). Son las coordenadas geológicas y la broder no viene al día siguiente. El cola de borrego se impone sobre el sol. Sol \_\_\_\_\_ Luna \_\_\_\_\_ Un eje que matiza las tardanzas. Juan sube pirámides como en Capta. Al final nadie del grupo nos habla. Estan malos. La línea recta impera en la ciudad. Nos vamos a esconder y quedamos de noche.

La imagen de Tlaloc con sus gafas a lo John Lennon se transforma de repente y como si nada nada en Lizzie Sidhal. Fotos de unos formatos de 2 x 2 metros. Estoy alucinando. Color estupefacto. Nitido. Tipo tecnológico. El autor después barniza y da una sensación de textura a lo "grande maestro". Friakiate mano el Fukuda este es una bestia buey. Esta a ambos lados del lente: travestido. Y es el el modelo que encarna en placer la representación de las damiselas virginales y propiciadoras de mil suicidios. Las preraphaelitas. Huele pues a laudano y químicos de cuarto oscuro. "Ella" lo besa a "él". Nos cuentan que inauguraron esta muestra de fotografías japoneses sin fotos (no llegaron a tiempo) y sólo con catálogo y los artistas encachimbados. Ahora lo vemos todo tarde. Son las 5 y 30 pm y cierran a las seis. Carlos nos acompaña. Museo Tamayo lleno de algas. El maestro se me fija en la caja negra mucho antes: negando una obra para el Museo Julio Cortázar. "No apoya a conunistas" comunico entonces y laconica pero condescendientemente Doña Olga. Su sala aca es magnífica a pesar de blanda. Su colección permanente "de artista y no de curador" - como dice con soma Blas, y tiene razon. No hay un solo Rivera, ni un solo Orozco, ni un solo Siqueiros. Las mesquindades aparecen no solo en Managua pues. El minimalismo de Sebastián estaría mejor abajo en el Oceano/ con las algas y los peces que carecen, según parece, de memoria. Están cerrando ya, no encontramos el Morales que nos recomendo Craven y va a llover.

Antes hemos ido por la Secretaría de Educación y por el Palacio de Gobierno, y claro tambien por el museo de la Alameda. Nos rodea, a pesar de su invisibilidad el muralismo mexicano. Los tres grandes men. "El único movimiento genuino de arte latinoamericano- orale", aunque sea de mentirita y se olviden de Torres-García y de las mil y una contradicción del movimiento. La verdad es que fueron otros tiempos aquellos antes de la traición a Zapata y a la revolución mexicana. Y claro sin revolución no se podría explicar el muralismo mexicano. Su compromiso social/ su idealismo / su escala. Hoy en día es para estudiosos occidentales, criollos y voyeristas con camaras sin flash. Para la mara del Zocalo y de los metros no existen y punto. Es invisible. Esta adentro/ Enclaustrado. Son otros us signos. Ahora más que nunca el muralismo está aislado: Mediatizado y santificado. Pero, paradógicamente, no pierde enteramente su impacto. Y hablo más que nada de Rivera (que es lo que mas vimos) y su aparente y hasta cierto punto reaccionario realismo de calma revolucionaria. En fin, estos muros, apropiados ya y a estas alturas por el capitalismo y el "orgullo nacional" TLCiano, celebraron, hay que recordarlo, en un lejano día el nacimiento de un nuevo orden económico y político más igualitario y justo.

Francisco Pico



Stultifera Navis



Apenas entramos cuando el susurro del invocado Edvard Munch tensó la epidermis del tunel y la propia (carne de gallina/ la lengua en el oído que se te olvidó justamente ahora lavarte):

"...de repente el cielo se tornó rojo-sangre... sangre había y lenguas de fuego sobre el fiordo azul... presentí entonces un grito sin fin pasando a través de la naturaleza."

(Munch)

un grito pasando de un lado de la jupa al

otro

(como en la primera época del stereo)

un grito pasando por un pa  
sa  
di

zo ES tre cho

un grito recorriéndonos  
de cabo a rabo  
sin destino preciso,  
pero predeterminado como el susodicho.

los labios de la misma locura avanzan y se estiran  
nos chupan nos maman  
nos engullen y nos gusta esta incitación al tacto

hilos de connotaciones más que deseadas y sademasoquistas  
tensan el principio y el fin de esta vagina con corse a la  
inversa/  
patrona de nuestro cautiverio y viaje en nuestra propia y  
tallaunica *Narrenschrift*

Que te traga te traga  
y ahí nomasito comienzan las contracciones  
la jauría de locos que te invaden repentinamente y como si  
nada el espacio claustrofóbico articulado, de más está decirlo,  
de manera agresiva y mal intencionada por la instaladora.  
estamos atrapados adentro de nosotros mismos y si nos  
sofocamos nadie responde por objetos olvidados y que dios,  
que también fue lucas, bendiga nuestro camino

Pues no hay llegada y no se busca la razón en este viaje  
la mar oceano de esta nave de locos sin linterna sencillamente  
gira. El color es clamoreo subliminal. Rojo sangre y lenguas  
de fuego sobre el km 5. El fay. Oiste lucas: el fay he dicho  
antes de tropezar de nuevo con otra interferencia.

Armadilla misma la capitana del cuentecito emula a la *Mad  
Meg* de Bruegel. Se acoraza, se arma y sigue.

El wiri wiri se le cede aca y otra vez a los héroes o antihéroes  
todos embramados y babeándose por Frida, que resulta  
ser... la única jefa loco.  
Son los locos clásicos, los mismos a la cabecera de la grey del  
cacumen y de los infaltables snobs de siempre.

Allí, pues, el miedo latente de que no sólo te digan loquita o  
loca por joder, o porque los *artistas* son locos, sino porque sí,  
porque estaba escrito en el lado oscuro de Selena que te ibas y  
te vas, te lo juro, a quedar arriba.

el trencito que pasa al suave por este hueco que se pliega a las  
paredes, copula a tropezones, como los espectadores que se  
amontonan y se palpan, haciéndose los locos, pasando una y  
otra vez, hasta explorar todos los disparates del sexo tactico-  
teórico.

Presiden este acto:

- poe
- frida moviendo las cejas
- il matto en versión cool con el perrito alegre en  
vez de mordiéndole
- el risotas de leonardo pensandó en Baktin
- don quiote alejándose o viniéndose
- el principito, sin zorro y sin rosa  
sólo espinas,
- el prototípico y prededicibilísimo dali con los  
bigotes a lo mona lisa
- van gogh con oreja castrada

-el Joker como unico arcano  
sobreviviente en esta escalera en  
flor

y, claro, los apócrifos que llegaron y se fueron  
como fantasmas entre las piernas de las chicas  
más ricas que penetraron al sofoquin:  
erasmio de rotterdam, el bosco,  
brueghel, rebecca horn, la chircuaca  
pelándose las nalgas las calles de achiupa y  
por supuesto: alfonso encadenado y en  
exhibición en alguna calle polvosa de  
Leon (*knocking on heavens door* tal vez)

Y: Otra vez el grito:  
su predisposición sin fin patroniza este  
carnaval que es la locura misma de cada día  
como posibilidad genuina que no perdona  
nuestros pecados veniales como nosotros  
perdonamos a Patricia. Todo en flashback y a  
proposito:

!el mayordomo es el  
asesino jaimel!

## LOCURA

Oiste bien esta vez loquito  
te embarcaste en la *stultifera navis* sin salivita.

La galería de los Lucas son cuadros de 13 x  
10 dentro de un angosto y táctil submundo  
rojo y latente. Son las ventanitas a través de las  
que concebimos un paisaje imaginario a la vez  
que nos reflejamos en ellas, ya sea por  
identificación delusoria o por simple reflejo  
óptico. Pues con el ir y venir de los tumbos y  
con aquellas lucecitas aflitivas se volvíamos los  
*loquitos espejos*:  
de pronto la mirada  
torva y negra. Que resulta ser la tuya. La  
comecabuya que se te ríe sin razón y con un  
ipeque demasado de pasión animalésca y  
acorralada.

Pero acá el confinamiento es ambiguo de  
principio a fin y vice versa.

Volvemos a pasar  
Piel elástica se estira sobre piel imaginaria y  
cálida  
cahente  
enardecida  
licra impensa de inmediata asociación para  
delinquir sensual y erráticamente. Le pasas la  
manop. Querés excitarla y te toca a vos como  
espejo erecto ante la aflición de que todos  
somos locos potenciales al borde de la  
crucesita  
*quoniam in frenesim versus est.*

"Lo rico", me dice Apolonja, "es que a la vez  
es un pasaje y un cautiverio. Como un  
pequeño *brifin* de la historia de la locura.  
Desde el Shaman hasta el Sin Cuello. Una  
partida sin destino y una prisión aflitiva". Yo  
le insistí que todo es más intuitivo y que cada  
loco con su tema a la hora de las  
interpretaciones, las copilladas o las críticas de  
arte. No me oye, tiene orejas de pescado.

Pero por dios, seamos serios, como dice y  
demanda el profesor Arthola:

Después de cuantas lunas Patricia Belli  
desempaca su calachero y  
nos receta sin más ni más uno de estos  
"disparates", que en Penefi no se sabe aun sin  
su parte del Arte de miarte?

Pero *rewind* loca  
*rewind*

La primera que le vimos fue "Un trozo de  
Azul" en la XK galería (XK de Xavier Kantón  
para los que no son adivinos ni  
documentados). Por aquello de las  
casualidades aquella instalación trataba de un  
intenso trozo de azul, que no existía en  
ninguna parte más que en el vacío *cortesiano*  
del ausente del "ido". Miraba uno hacia  
adentro de un cuchitril, cuya alienada criatura  
lo único que pedía era heder para cachetearte  
más rico. Allí entonces el primer loco de este  
rollo: tirado, amordazado, capturado y en  
exhibición para los voyeur que somos todos  
ustedes. La sensación de angustia y goma  
moral íntegra de aquella obra, si bien menos  
físicas, de alguna manera se vincula a los  
"perritos" de la actual Locura. Don Alfonso  
batió cadenas y le aulló a la luna *that night de*

1983.

Vendría luego y quedito "Pitiku" con sus  
acentos de monumental y traumática infancia:  
Soledad fragmentada, cuerpo incompleto, con  
escala inversa y salón de las arañas como  
contrapunto. El mundo antinocente y cruel de  
infancia con piernas abiertas y jacks, que no  
se porqué se siguen moviendo en los  
fragmentos de recuerdos que me persisten,  
salíoa reducir en aquel certamen. Y es  
inconsciente esta puntada diente de perro. El  
miedo la construye fragmentada ahora.

El personaje se volvió conceptual y uno mismo  
en la aseptica y económica "Tira la primera  
vos", instalación moralista e hipercrítica para  
su fecha de realización (1990) y, por supuesto,  
absolutamente cinica. Aca Patricia con  
solamente dos elementos, las piedras y el  
podium eclesiástico, se recetó y nos recetó una  
pieza de una multilectura singular. "Muerte a  
la autocritica y el verticalismo" fue lo que yo  
más oí. Los diñochotes de la directiva, del  
cardenato, de los irreversibles comanches y  
similares, pasaron aquella vez desupercebidos.  
Aunque sólo vos sabés. Y no te sigas haciendo  
el loco.

Antes (1988) y apartándose circunstancial y  
momentáneamente de la veta conceptual  
oscura y densa de su trabajo instalacionario  
Patricia habia realizada en conjunto con otros  
locos y locas y paradójicamente, dado el caso,  
"El Velo de la Reina Mab". La risa de los  
artistas, que se habían quedado "arriba" en el  
desván fue amplificada entonces por un velo  
supra abarcador y paracaidístico que era  
expulsado por una priporosa carroza  
arrastrada por preciosistas chocorrones de  
nombres impronunciabiles de tanta pedrería. La  
voluptuosidad y el aparente jolgorio  
kitchiniano de Dario capturó la esencia de  
aquel trabajo. *It was just a rest.* Ya vendría la  
otra cara de Jano con el "Embozamiento,  
entelarañamiento y liberación de Dario"  
(ver foto de Karen Bergaman en este número  
de Artefacto) con el loco de foñchito ahora  
que lo pienso en otra reencarnación, esta vez  
urbana e "inapropiada" para la época como  
dijeron par de llamadas oscuras y telefónicas  
cortesía de Pepe y Elena.

Pero volvamos al presente. *Locura* como parte  
de *Artefactoria* pertenece a un proyecto  
alternativo y marginal a las corrientes oficiales  
y concertantes de nuestra plástica nacional. Es  
la quinta instalación realizada en una casa del  
Barrio Monseñor Lezcano. Una casa sin status  
y al margen de las pulperías de arte y su  
peligroso y retrogrado andamiaje. Antes se  
presentaron instalaciones de Raúl Quinterilla,  
David Ocoñ, Teresa Codina y Celeste  
Gonzalez. Después vendrán las de Aparicio  
Arthola, Denis Nuñez, Juan Jaurez y Francisco  
Pico. Se trata de un proyecto absolutamente  
ajeno a las preocupaciones comerciales y  
políticas de nuestro lamentable circuito de  
galerías. Lo que se pretende legitimizar en esta  
zona es la libre creatividad. Y a través de ella  
el inicio de un diálogo entre artistas y artistas,  
entre artistas y barrio, entre artistas y alumnos  
de arte, entre artistas y escritores. La  
experiencia hasta la fecha ha sido  
enriquecedora. Hemos cambiado de "público"  
y hemos cambiado de "uniforme". La  
utilización precisamente de un *lenguaje*  
*instalacionario*, tan desacreditado (a la ligera  
y a la loca), tanto por nuestras "vacas  
cansadas", como por la "critica" criolla, ha  
sido absolutamente a propósito. Los resultados  
han sido variados en cuanto a calidad y aportes  
específicos, pero los "perros ladran" así es que  
andamos Sancho". La idea de terminar la  
*Artefactoria* con un foro en torno a la  
INSTALACION como lenguaje preponderante  
del postmodernismo en el tercer mundo,  
permitirá realizar una labor de evaluación  
crítica, demás está decirlo, más que necesaria  
en nuestro "desierto municipal" lleno de  
rotondas, fuentes y una nueva galería  
(galerista incluida) cada tres semanas.

Ruben Urdapilleta

## Antes de morirme

Hablar una vez más  
del calor de la vida  
para que algunos así sepan:  
Cálida no lo es  
pero bien podría ser cálida

Antes de morirme  
hablar una vez más  
de amor  
para que algunos así digan:  
Eso existió  
eso debe existir

Hablar una vez más  
de la dicha de esperar la dicha  
para que algunos así inquieran:  
¿Y eso qué fue?  
¿Y cuándo volverá?



Erich Fried



## Las Voladuras de Montelimar.

Como siempre sucede con respecto a concursos y más cuando hay chambulines verdes de por medio, nadie, nadita de nadie, queda satisfecho a no ser los "pesados" que ganan los premios, claro está. Ahora ha vuelto a suceder. Montelimar a dejado demasiado que desear. Siendó el mayor premio en juego en el país: 10.000 dólares el primer premio y 5.000 el segundo, el concurso atrae a toda la marabumda. Esta edición recibió trabajos de más de 130 aspirantes, entre los que había pintores, ex-pintores, pintores retirados para mientras, alumnos de artes plásticas, damas que pintan en sus ratos libres y caballeros que pintan por terapia. Increíble: se presentaron más candidatos a premio que miembros de la obeisa LUNAP. Como era de esperarse la calidad de este tipo de certamen abierto y con tan buen cebo, fue bastante dudosa. Pero las cosas no pararon allí. En lo predecible. No. Siguieron cuando una vez que el jurado calificador "elimínase" a más del 80% de los aspirantes, decidiesen de la manera más inusual y atrevida exponer a los rechazados. A lo mejor con intenciones cirinécas pero el olorcito a burla y guaza de mal gusto invadió todas y cada una de las habitaciones del hotel Barceló. Entre los seleccionados estaban todos los Praxis, como era de esperarse en una buena lavada de manos jurásica. Incluso cuando se percataron del "desliz" de haber eliminado a Leoncio, rápidamente aunque no lo suficiente le mandaron a hacer un diplomata de consolación. Espejitos cortesía del ala española de los organizadores broder. La otorgación del premio mayor a

un pintor que pinta como uno de los jurados, es el "CLASICO" ejemplo de lo que se debe tener cuidado en no hacer. Las razones "estéticas", perdón quize decir "estéticas" fueron que se otorgaba por sus "veladuras": indispensables en una pintura al óleo. Por Favor !!!!!!! Hasta el propio Tiziano y Rembrandt se deben revolver en sus tumbas " a la manera gris". Seamos serios hombre. Nadie desvaloriza las veladuras pero la pintura también ha seguido su rumbo después de Moreau. Existieron unos tipos y tipas llamados los impresionistas y luego vinieron otros denominados post-impresionistas. Y después de recetarnos la lección en "como pintar a la manera clásica", los jurados le dan "estratégicamente" (ya se sabe) mención a un trabajo de Núñez que absolutamente niega la validación (antiembadurnadora) del cuadro del ganador. El eterno problema del jurado brilló más que hace mucho rato. Felicidades a los ganadores de este escándalo imperceptible para la mayoría.

### Chepe Muldaur

P.D. En entrevista posterior al premio (LP/Revista nov12,1995), Mario Moya ganador del primer lugar se trató de pasar toda la pintura nicaragüense por los huevos. Lastimosamente, pues, se le salió el tico por la culata.



## Las Manchas de la Luna en el Justo Rufino

Con escaso público, lo cual resulta más que lamentable dado lo valiosa de la obra, se

presentó el estreno de la obra de teatro y títeres: "Las Manchas de la luna". El trabajo realizado por Guachipilin está basado en una leyenda americana que trata acerca del incesto y la respuesta de la víctima ante el hecho. Un montaje somero y económico, consistente en luces, una mampara para los títeres y dos personajes-espantapájaros que sirven de sostén a los diversos trajes que usa Zoa Mesa. El relato que en el fondo es tráfico y a la vez heróico va siendo contado alternativamente por la actriz y por los títeres, dándole una riqueza singular, que bien brilló en determinados momentos cuando Zoa se transforma en muñeca y/o viceversa, al bajar o subir una cuesta. Muy bueno el trabajo de los títeres y buenas las intenciones de fusionar el folklore nica en la pieza. Quizás el aspecto de sonido fue lo más pobre de esta presentación. Cortes bruscos, alteraciones de volumen de grabación, en fin pequeños detalles técnicos que podrán ser superados rápidamente. Zoa a pesar de cierto nerviosismo inicial fue creciendo en la escena. Muy bien su trabajo y creo que ha logrado una muy buena síntesis en su actuación y su danza. Como se comentó en el intercambio posterior entre actores y público, la temática de urgencia social, a pesar de lo difícil y dolorosa a sabido ser asumida de una manera creativa y propositiva por el grupo Guachipilin y por otros grupos de teatro como el Justo Rufino mismo. La obra se aleja un tanto del trabajo "infantil" a que nos tenía acostumbrados el Guachipilin. Ahora una temática mas afín a la juventud es acogida por este grupo de creadores. En hora buena. Ojalá que próximas y obligadas presentaciones de esta obra sean vistas por la nueva generación nica tan alienada y sin futuro a la vista. Llevar la obra al campo, a pesar de lo temerario, sería más que útil. Al final del relato la niña vence al miedo y a las construcciones

históricas. Mancha la cara de su agresor y se libera en la medida de lo posible de su cautiverio. Muy bueno.

Otis Reyes



## Fe de erratas en la Artefactoría

El lunes ni las gallinas ponen, pero nel: Fe de erratas y Artefacto pudieron. El 13 de noviembre de 1995. Pusieron uno, pusieron dos...y así sucesivamente hasta llegar al once, que realmente es el 12 para ellos e ídem para nosotros. La *question* es que la muy cuidada revista de literatura *Fe de erratas*, (putas!!! y con ese nombrecito que se escogieron quién no va a se cuidadosísimo/) editada por un grupo de escritores, artistas y diletantes latinoamericanos en la ciudad de Chicago, se presentó en la Artefactoría. Allí un ex-miembro de su consejo editorial, Chicho Armijo, lanzó la primera piedra leyendo un cuento de un hoyo y otro hoyo aun más rico. Luego o antes y ripostando David Ocón instaló su artefacto y contó hasta tres. No pararían las cosas allí dado que 400 elefantes andaban sueltos, la luna llena estaba descalza y el big bang se fragmentaba de Universos. Y Nos vidrios/ medio envuelta.

Felicidades otra vez al C.E: Raúl Dorantes, Norman Duarte, Francisco Piña, Omar Plaza, Humberto Uribe, Eduardo Urios-Aparisi y Febronio Zatarain.

Samuel Merendino

## 400 elefantes se balancean sobre la cuerda de una araña

Habíamos sido breves en la primera nota acerca de los 400. Decía así:



400 ELEFANTES  
amenazan con salir

Para mientras.....se balancean sobre la tela de una araña.....

Ahora cuando Margarita se ha robado todas las estrellas del azul cielo: encachimbado está el Sr. y no es para menos dado el barrunto de 400 elefantes que sin inmutarse la celebran. "Las robo pa celebrar"/ encaran pues y de insolente y paquiderma manera al buen Sr/ "el bacán del segundo número de la revista de Carmina". El Sr, como no era bobo, era poeta y lo supo comprender. "Sale vale, Margarita, vete ya con un vate, pero chiva con los bates" - le dice al fin el colochón. Y siguen en jolgorio, presididos por el viejo y soplado Nebur (soy tu hermano les dice a todos/ aunque realmente se los decía a Carola Brantome, Juan Sobalvarro y Martha Leonor González), la sombra de un Enigma y uno que otro enmascarado (a). Es cierto se ha roto la maldición del primer número. Alas. 400 elefantes, con títulos góticos, páginas prometidas y una inmensa y sana brama de poesía se balancean pues una

segunda vez/ ya ves y si no lo crees anda morí lejos mamá.

Apolonia Gris esperando por lo menos los 398 que faltan Josefina



## Quién dice que palmó el arte público?

O mejor dicho quién dice que palmó el arte a secas? Pero váyanseme de espaldas: ! el mesías ha vuelto!. Pero vamonos al suave. Una vez que Arnoldo Aleman la emprendió, como buen remedo de fascista que es, contra las expresiones del arte público monumental, y una vez que los artistas "se calmaron" (ya habían logrado al menos salir pegando brincos y una que otra patada en Extravisión) y se fueron acostumbrando a la idea de quedarse con el pico callado y de hacerse los chanchos, uno creía que todo ese tipo de expresión artística, que para colmo de males ahora no contaba con patrocinio alguno, estaba tiste/ lista y servida/ pililú. Cual es tu solemne susto cuando de repente doblas una esquina y pum! en vez de irte en el hoyo, que se te había olvidado otra vez que estaba abierto, te encuentras ante la obra de un artista hecho y derecho y anónimo (asi que no se me asusten ). Ujum, Managua que cada día se llena de manjoles abiertos, cuyas tapas paran en las fundiciones a 10 bolas la libra, de repente se ha ido llenando de obras efímeras y llenas de un ingenio y fresca hace largo rato perdido en el arte nacional nicaragüense ultimamente caracterizado por su rigidez anal. Al fin la oportunidad de

no hacer el ridículo en las bienales internacionales. Ojo Doña Gladys y todas las muchachas (críticas incluidas) no se vayan en el hoyotravez. Aca antes sus narices esta un probable competidor digno de Venecia. Esta vez dejemos a los familiares en casa viendo cable y mandemos al Sr. Zapatitos Colgados para Uropa.

Tito Palmaros A.



### "Pegaso devino" Jalada por cables en Artefactoría

Era una patria de sangre azul. Jalada por cables. Sin cabestral de amarre. Con sueros antisépticos de burbuja obstruída en el cateter. Viviente de retales, segmentos y largura, larguísima. Tibias, líquidos--pieses. Tiempos--- túneles-pieses --frigidéz -- pulmón y pleuresía. Encamada a su sábana, te entrometías sin tocarla para no desgonzar sus tobillos o caderas. La rabia ven ya a ensalivar las rótulas, hombros y muñecas soplados de azogue. Piedra que enloquece. Piedra que no cabeza. Rostro tallado al aire. Amada y Descocada. Taciturna esquinera del Montoya. Pietá sin moribundo. Le tengo celos. Más allá instalaste un pueblo. En una calle que daba a la calle y que delante del reloj sacaba sus trapos al sol. "Aunque yo haga pueblos hablo de capitales". No ven que insufla ventana, puerta, mirones, perro, letreros, transeuntes y entresijos. Así fue. Embarazada. Con chichas de silicona y agujas de papel

plata. Tras tu bulto un compás. Más luego un chavalo tocón le puso máscara. Y otro le cambió el ángulo del reloj. Tus fotos iban en busca de su entreverada imagen. Al fresco con los recuerdos y al despeje de su maquillaje al monocromo. Habían o estaban pretensiones como las de Núñez: "Yo pinto para que me estudien", traducidas a: "Vean la primera fase del cine, descubierta por una autodidacta hija de fotógrafo". Chapoteaste a las preferencias en vasos de mayonesa, lustrados de puro vidrio, con suelo de plata, que te argenta el celuloide. Con alguna que otra mano que les ayudaba a nadar hacia otra pose. De tu instalación "Pegaso Devino", dijo Aparicio: "Una luz apresada/ Una confianza holgazana".

Teresa Codina



### Artefacto en El Salvador

Tan sólo un breffin. Organizada en la alternativa y peculiar Taberna del Viejo, por el no menos peculiar y velox pintor salvadoreño Antonio Bonilla, la presentación de Artefacto en Sansa presagió tormenta. El encuentro entre los pintores y escritores salvadoreños y parte del CC de Artefacto de muerte lenta por sumersión a pesar de que nunca salió a pasear el molotov. El tatuaje de Sonia, la cerveza de la Tania, los broderes del cipitio, la lluvia de Lalicia, el avión que ya se estaba cayendo con Gloria en él. Los 100 números jamás dieron abasto.

Odin Squib



### Via Pública en el Justo Rufino

Los siete sketches que componen y estructuran Via Pública son el resultado del trabajo de los alumnos de segundo año de la escuela de formación de actores del Justo Rufino Garay. Fue por lo tanto realmente un sorpresa agradable encontrarnos con un nivel de trabajo serio y provocativo. Siete historias breves entretejidas por el ritmo de la ciudad van narrando una visión un tanto apolcalíptica de la actual realidad de la republiqueta sobrenatural de Nicaragua. Vease: desempleo, prostitución, delincuencia, drogadicción, desesperanza, alienación. En fin: es cierto y el abordarlo en un escenario, a pesar de no estar de muy moda, en este caso da buenos resultados. Dirigidos y actuados por alumnos las piecitas resultaron ágiles y de cierta manera epigramáticas casi. De hecho a pesar del acento lúgubre que permeó la noche el público fue capturado por el elemento de comicidad, implícito de hecho en la concepción teatral del grupo nucleo. Sobresalieron en su trabajo un joven delgado con una veta carnavalesca que debería ser afinada y una de las muchachas, la mujer que espera el taxi y se transforma. El afan crítico mostrado por estos jóvenes de segundo año es verdaderamente elogiabile y emulable. Todos los bocetos a excepción de uno lograron manejar y descomponer una serie de construcciones históricas que constriñen el desarrollo de una sociedad justa y verdaderamente democrática. La excepción fue un homofóbico deslíz.

S. Merendino



## QUE ONDAS CON LAS GALLERIAS?????

Alarmante resulta la panorámica reciente del sistema mercantil de galerías criollas. Mientras unas exponen "obras" que huelen (?????) y "plasman" cualquier cosa que sea, otras exponen "pintores europeos" cuyos nombres no se precisa recordar y cuyas pinturas de domingo de goma en el parque tampoco. Y no faltan los centros culturales que exponen casi exclusivamente a familiares de nuestra kool-ta ministra que pintan naturalezas bien pero bien requete contra muertas y frutas "nacionales" desde el exilio. Algunas escogen con un poco más de cuidado y verguerza, al menos los nombres de los artistas a exponer, pues desdichadamente las últimas muestras personales han dejado mucho más dudas que aciertos. Pero, y acá es la hora de pegarse la gran chiviada, todo este panorama desconsolador y peligroso es llamado y descrito, por los "críticos de arte" y por los periodistas de la prensa escrita y los escritores de catálogos, cómo el "auge" o "renacimiento" de la "cultural nacional." Concepción citada luego por la pléyade de "artistas menores" que ahora regresan a dar su "aporte" al país, antes de conquistar Miami. Todo contrapuesto, estamos claros, a la "cultura de la guerra".

En medio del marasmo, llama la atención la dinámica plástica de dos instituciones: el Teatro Rubén Darío y Galería el Águila. El Teatro ha asumido el

papel que realmente debería estar desempeñando el Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar (lamentablemente el inexplicable estado de abandono en que se ha dejado al estúpido Museo de la Solidaridad no le permite ni siquiera pagar un CPF o componer las dos láminas del techo que faltan desde hace 18 meses). En el Rubén Darío hemos podido ver lo mejor de la plástica que ha venido al país y parte de lo mejor del país mismo. Bastará recordar las muestras de José Luis Cuevas, los 5 pintores realistas españoles, la muestra colectiva de artistas venezolanos, las exposiciones de los miembros del ex-grupo Praxis (unas más notables que otras) y la actual muestra de grabadores europeos. Lamentablemente hemos podido ver también muestras flojas. Ahora que el Teatro ha instalado un adecuado sistema de luces en sus galerías es hora de hacer un llamado de cuidado a sus directores. Pónganse más vivos con respecto a lo que se exponga, al menos en la planta alta. Los tratos con embajadas y artistas exiliados "representativos" deberá hacerse con mucho tacto y más cuidado.

Galería El Águila por su parte ha desempeñado una labor silenciosa y al margen del pervertido circuito comercial y sus críticos afines. Incluso da la sensación que a su director no le interesa en lo más absoluto vender nada. Esto tiene sus ventajas y claro sus desventajas. En todo caso le ha permitido crear un espacio de lo más ecléctico y ambiguo a todos los niveles. De hecho, el público mismo del Águila es un performance mismo. En su programación hemos podido ver muestras importantes de artistas como Edith Gron, exposiciones enteramente didácticas como la del muralismo nicaraguense y también la promoción acertada y de gran visión de Aparicio Arthola, un artista que comienza a consolidar su estilo y a adquirir el reconocimiento tanto nacional como internacional. Hugo Palma

se ha arriesgado con Arthola y ese sencillo hecho nos muestra tanto la intuición como la sagacidad de este artista-director. De nuevo se tendría que señalar el problema de la escogencia de exposiciones. Una cosa es la amistad y otra hacer el cuadro al exponer los cuadritos de los amigos.

La extinción, por otro lado, de la Unión Nacional de Artistas Plásticos UNAP, primera unión organizada de artistas y germen de la también extinta ASTC, no sólo es lamentable sino sintomático de los nuevos *times* que vivimos. No es tiempo de organismos gremiales. Uhm Uhm. Ahora más bien es tiempo de Galerías y galeriistas con artistas afiliados y representados. Ahora viene, a pesar de que "sólo la puntita" se le puede ver la época de la "exclusividad" y del "contrato". No es extraño por ejemplo que para la Exposición en saludo a los ministros de Cultura de las Américas que se realizará en Noviembre se convoque no a los artistas, sino a las galeriistas. Ellas organizarán el paquete con una pequeña ayuda, por supuesto, de sus amigos: los críticos ácratas y acrílicos.

*En fin the times they are a changing* como diría Zimmermann.



**Peintres du Nicaragua en Corinne Timsit International Galleries Inc.**

Denis Núñez y Juan Rivas, dos de los buenos pintores jóvenes de nuestro país, fueron los seleccionados por Corinne Timsit, galeriista francesa-israelí,

para firmar un contrato de exclusividad (redactado en frances y ojalá que la letra chiquita beneficie a los nuestros) para la CEE con su galería y para exponer en París.

Lamentablemente, y debido a la falta de organización de los artistas por un lado y a la falta de galeristas profesionales en nuestro país, la exposición fue manipulada por ya se sabe quien. Bastará ver los escritos del catálogo de la exposición: tres "textos", de 3 párrafos cada uno, escritos por embajadores y representantes de relaciones internacionales, en los que la "idea" principal es alabar a la contraparte de gobierno respectiva y claro, autocepillarse a si mismos. Nada, absolutamente nada se dice de la obra de los dos pintores, ni de la plástica nicaraguense. Para que???? Viva la ignorancia diplomática perpetuada forever and ever. Voalaaaa.

La muestra en si, consistente de 20 trabajos de cada artista, fue de una calidad digna, a pesar de su tradicionalidad. La presencia de Armando Morales y de Rufino Tamayo como lúmenes, aún omnipresentes, en nuestros dos pintores no deja de preocupar un tanto. La constancia de ambos a la hora del trabajo si, deja claro que se safarán de la pesada piedra de Sísifo que han decidido arrastrar durante los últimos diez años. Con respecto a las "aventuras" de nuestros pintores en los hoteles de Lutecia, mejor ni hablamos Tula. Sólo habrá que condenar el abandono en que "nuestras" autoridades dejaron a los artistas.

#### Fantomas



#### Gestos de Amor de Mercedes Sosa

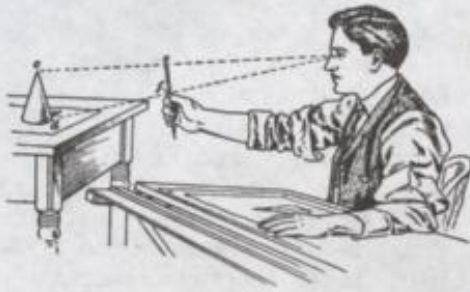
Mercedes Sosa vino pues a Nicaragua. Otra Nicaragua esta vez. Se podia sentir. Se podia sentir clarito en el auditorio mismo del Rubén Darío. Una década antes había sido la plaza y la revolución en un abril intenso con pájaros negros augurando sacrificios a lo Van Gogh. Aquella vez Mercedes Sosa cantó rápido y safuca. Eran épocas chiva y dignas para el país. Antes de la piñata y el sektarismo. Ahora estamos en el Teatro, gran parte de los mismos, con diferentes uniformes, sin revolución.

"... Como cambian las cosas... los años...." (así cantaría Mercedes, luego). Todo presagiaba la nostalgia, a excepción del precio de la entrada. Esta nostalgia es para cuadros intermedios y ex-dirigentes que pueden pagar ese placer de sentir nostalgia. Desde el público comienzan a pedir Alfonsina. Pero no la va a cantar en toda la noche. Increible!!!! No canta Alfonsina, la deja que se ahogue, esta vez en paz. Aca, ante los nostálgicos, está una artista madura con una trayectoria excepcional. Y que sucede? en vez de cantar lo mismo de siempre, lo que esta gente vino a escuchar, es decir el terreno seguro, Sosa se aventura a otras regiones. No se deja manosear. Fito Páez y Charlie García, Sting y Chabuca Granda, parecen querubines en medio de una noche de tangos, añoranzas, desamor...y rock. Soza en medio de rumores de pésima salud y de oportunismos politicosos ajenos, vino a Nicaragua y presentó su trabajo más reciente: "Gestos de Amor". Una obra singular y de una intensidad dramática que sólo un verdadero artista puede lograr. Pero la artista sabe donde está: en la Nicaragua ex-revolucionaria y luego de una de las pocas rolas testimoniales de la noche, alguna que tiene que ver con la "unidad" pregunta: "donde está Tomas, y Sergio y Ernesto?"

Los astros se rieron otra vez. Luego me receta, casi lo siento personal Meme/ una de Fito. Y tiene que ser "...te vi, te vi, te vi...yo no buscaba nada y te vi....." El teatro da vueltas como en un carrusel, como un caserón de tejas. Vos caminás por el Teatro, luego te vas a dormir sobre una tabla, a mi lado y comienza el tango fatal... las raras añoranzas, tus bellos ojos, y cada cual tiene sus penas. "Esta noche viviremos porque ya no volveremos a vernos más". La mujer, la sacerdotiza de la cruz del sur baila y giran nuestros sueños. La orquesta son apenas tres: Los Mareados, y cada cual tiene sus penas...y nosotros las tenemos también. Poco antes del final se le sale el humor negro a Mercedes Sosa. Canta Campesino/////y lo grita: CAMPESINO... y a todos se les hace un nudo en el gáznate y por segundos, lo percibo muy bien, por segundos escasos se olvidan que todo eso ya pasó. Que estamos en la nueva Nicaragua. Que el campesino no tiene la tierra y que si tiene algun pedazo es sin financiamiento....es decir my friend para venderla pronto. Hay encore al final. Tocan algo de Charlie García. Siguen los aplausos, el *standing ovation*, que acá en Nicaragua no significa nada pues a fin de cuentas se le da a todo mundo, Mercedes Sosa no vuelve a salir. Los exprimidores de sus entradas se quedan poñoñón. Salimos rápido quiero ahorrarme ver a los "compañeros" de antaño y a los amigos de M. para los cuales, según mi joven amiga, tengo que "bailar". Evito a los primeros pero nel con "el divino tesoro". Luego en un bar solitario de Managua alguien hace anécdotas de la gran argentina y un bandoleón extraviado planea sobre las margaritas del mantel.

#### Han Kan





### TIERRA de TEMPESTADES se inaugura en Londres.

El 5 de Julio en el Delfina Studio Trust X de la ciudad de Londres le pegaron fuego a la tercera versión de "Tierra de Tempestades/ Land of Tempest", primera exposición de arte centroamericano en el "Reino Unido". Compuesta por la obra de nueve artistas provenientes de Guatemala, El Salvador y Nicaragua, es decir las zonas calientes del área, las zonas de conflicto y dignidad propiamente dicho, la muestra presenta un panorama si bien conflictivo: coherente. El arte de esta región, según la curadora Joane Bersntein, está inscrito en este quehacer terrible como es la lucha por la verdadera democracia política y económica. Los artistas guatemaltecos son Moises Barrios, Erwing Guillermo y Isabel Ruiz, por el Salvador Antonio Bonilla y los nicaragüenses David Ocón, Aparicio Artjola, Alfredo Caballero y Raúl Quintanilla. Tras Londres la exposición, que fue inaugurada en noviembre de 1994 en el Harris Museum and Art Gallery de la ciudad de Preston con la presencia de todos los artistas, viajará al Sunderland Library and Arts Centre; al Brighton Museum and Art Gallery, para finalizar su gira en julio de 1996 en la Huddersfield Art Gallery.

### TERCERA EXPOSICION PERSONAL DE APARICIO ARTHOLA.

Galería el Aguila presentó durante los meses de Julio y Agosto la tercera muestra personal de Aparicio Arthola (1952). Arthola quien muestra ya un lenguaje propio, claramente

inscrito en el expresionismo, con aportes y extrapolaciones propias, que podrían llevarnos a plantear la cuestión de un hiperexpresionismo, es en el momento un artista nacional que inicia la consolidación de su obra. Junto con diez o doce artistas más conforma el disperso grupo que saca la lengua por la plástica nicaragüense de hoy en día. Y no sólo hablo de los mal llamados "Jóvenes" (que fueron), sino de toda la pelota, a excepción del ungido. No importan los molotes que se arman en el instituto a la horas de las muestras "representativas", los elegidos por el momento realmente no son muchos. Arthola, de sobra sabe su ubicación en el status cubo de los pintores, pero no fanfarronea. Lo que hace es pintar y hacer escultura. Ahora que el artista comienza, según él una nueva etapa, pensamos que esta no deberá ser autoimpuesta como un corse. El cliché del feismo y la estética esperpéntica han sido superados por el pintor. Su camino está desbrozado. Carlos Martínez Rivas le aconseja: evitar lo artolesco. Esa crítica hecha a principios de año quizá nada tenga que ver con la obra presentada por el pintor en el Aguila, aunque a lo mejor sí. La preocupación del artista con el suceso, con el acaecer, vuelven a Arthola un cronista del presente y su constante carrera hacia la decaencia. Su obra es sin lugar a dudas una de las más marcadas por el tiempo que vivimos los nicaragüenses. De 1980 al presente Arthola ha pintado y esculpido un friso imaginario de las tribulaciones propias y colectivas de Nicaragua. Dada la dificultad de la sala y la deficiencia de la iluminación, el montaje de la exposición fue bastante tradicional y desacertada. Se perdió un poco la fuerza del pintor. Y el escultor, a pesar de las tres "grandes" piezas, casi paso desapercibido. Lo que nos recuerda que Arthola es ambas cosas pintor y escultor. Ni una más que otra. Su pintura

perfectamente podría ser la escenografía de una obra, relatada por Arthola, en la que los personajes fueran sus esculturas. Todo sin exceso sentimentales. Como por ejemplo "Ay Nos Vidrios Aparis" la instalación que el artista realizó en Artefactoria a finales de noviembre. O sea que no es que se le ocurrió pintar o que se le ocurrió esculpir de repente. Sabe lo que tiene y sabe sus limitaciones. De allí su presteza y genuinidad. La apatía y la ceguera de los "coleccionistas" criollos era de esperarse, dada la calidad de espejo de la mejor pintura de Arthola y dada su insistencia en "representar" lo que nadie quiere ver. En la inauguración tomaron la palabra Hugo Palma, la Dra Dolores Torres, Roger Pérez de la Rocha y Bayardo Gámez, quien además de reconocer el linaje de Arthola con respecto a ciertos artistas de las vanguardias europeas y a ciertos movimientos plásticos, reconoció por igual y destacó lo propio de la pintura de Arthola. Es decir se valida la apropiación que Arthola ha hecho de un lenguaje afín e innato a él mismo, como lo es el expresionismo. Felicidades al artista, que dichosamente no se ha encajado (aun) el mal apodo de "maestro" y a Galería el Aguila por saber presentar propuestas nuevas y de riesgo, muy bien lo sabemos. Más cuidado con los montajes es cierto pero es notable el afán y los objetivos de esta galería de artista.

Francisco Pico







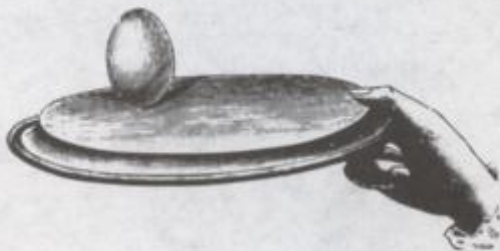
## CARLOS CASTILLO DE VISITA EN NICARAGUA

Brevemente estuvo en Nicaragua el escultor Carlos Castillo.

Carlos quien actualmente reside en Francia, fue alumno destacado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas del antiguo Ministerio de Cultura. En 1985 gana una beca de estudios para Francia. Por su desempeño notable se prolongan sus estudios y comienza a establecerse como artista en la ciudad de Lyons. El año antepasado Castillo presenta la obra **Cuatro Cardo**

(presentada gráficamente en Artefacto N.5) que interviene directamente en el ámbito urbano e histórico de su nueva ciudad. Actualmente proyecta una nueva obra también de carácter urbano con la cual participará en la V Bienal de la Habana a celebrarse el próximo año. No sería malo que luego, y estando tan cerca, se pueda traer este proyecto para exponer en Penefi.

No hay que olvidar la cloaca curiosef!!!!



## PINTORES NICARAGUENSES EN COLECCIONES INTERNACIONALES.

Antecedida de un alarde publicitario innecesario y alharaco, esta muestra de pintura,

ingresó al país custodiada por un batallón de paramilitares de no se recuerda que compañía particular. El dantesco espectáculo estuvo como para filmarse en la cámara anti-matizada. Claro "el seguro de la colección es de un millón de dólares", a como aclararon por todos lados las promotaras del TRD. En fin la muestra no era para tanto. Y su falta de seriedad conceptual deja un par de cosas en claro:

Todavía se piensa que es fácil darle a los nicas atol con el demetrio y por otro lado la muestra es ejemplo paradigmático de la concepción burguesa del arte. Agarrándose de Morales como excusa la curadora nos cura en salud, recetándonos no sólo este lavado visual que fue la muestra en si, sino además su versión de la historia nicaragüense, en donde como era de esperarse los sandinistas aparecen como asesinos desalmados. Leer los tergiversadores y amargados textos del catálogo original de esta muestra es interesante ya que nos muestra la mentalidad oxidada de las nuevas caras kooltas de la burguesía nicaraguense. Concepciones blanco y negro y una total falta de originalidad acompañada de un sentimentalismo patriotera es lo que nos trata de tecatear la curadora. La muestra en si es una broma, apartando a Morales y dos o tres de los demás artistas. Amas de casa, artistas de domingo, pintores en retiro, etc etc. Morales ha sido utilizado aca de la manera mas descarada y atrevida como diria Blades. Como siempre no falto alguien que aca se orinara ante la belleza de todo esto. Por favor mamita seamos más serias. Aca circuló otra versión editada de catálogo. De el se editaron gran parte de las barrabasadas pero el tufito estaba ya impregnado. Como hobby esta bien pero.....

F.P.



## POETAS JAPONESES EN LA TIERRA DE DARIO

Con solemnidad cuasi-nirvánica esperaron su media hora los poetas japoneses. Luego: el innecesario repollo autoalabador de siempre y bangán las ponencias y el decurso de los invitados honorables: Mutsuro Tajcahashi y Satoko Tamura: poetas y traductores de la Isla del sol naciente. El encuentro organizado por la Fundación Rubén Dario y por la Embajada de Japón estuvo muy bien planificado desde el sake generoso que recorrió la sala, hasta incluso hacer que el poeta Rigby escuchase sutiles variaciones de palabras, pasando por la excelente publicación de las ponencias del día hasta llegar a la presencia misma y solemne de los poetas. A pesar de la incomodidad inicial de oír la ponencia en japonés y luego traducida al español, las palabras en el idioma natural matizaron la mañana y el verso. El desbancamiento despiadado que el expositor hizo del haiku, dejó a la mayoría de la concurrencia al borde de las lágrimas. O sea, según Tamura, existe la poesía y el haiku. Dos cosas distintas. O como lo puso Donald, los haikuseros son "vistos" como digamos los pintores primitivistas aquí. En todo caso todo muy bien y a la altura con excepción, y acá el pelo en este haiku Mimi, demasiada inspiración de Basho. Es decir sobró la presentación larga e inicial y porsupuesto los ejércitos de edecanes prestos y demasiado dispuestos a servir y

ser vistos servir por Mamá, perdón es decir por Mimi. Rubén Darío colgado sobre los poetas japoneses y al óleo de plano que se parecía, no se si por el sake, a Galich.

Yoshimoto Akirito



**OCTAVIO ROBLETO  
SESENTA??????? PERO SI  
PARECE QUE TIENE  
VEINTE MANITO!!!!**

El poeta Robleto ha llegado a sus 60 años y como era de esperarse todo mundo, y nosotros también, lo celebramos. El juglar de la picaresca nacional se pone sus patines y esto es razón más que suficiente, para que las chicas de la cuadra y las del barrio se pongan medio freak. El gran enamorado afila sus lápices y el polvo se enamora. El hermitaño de las mil y una noche baja y deja al diablo en paz, al menos momentáneamente, lo que le ocurre es que quiere saber de pájaros y sólo Octavio sabe lo de los tucanes. De este vendabal, pues mijita, no se salva ni la Gioconda a quien Octavio le pinta los bigotes de la Cyndi. Cual Duchamp!!! Cual bigote? A no, esa que la conteste nuestro sátiro y ejemplo : el viejo Roble. O si no la Ticha mesmamente o la joven del gallo que sigue corriendo con el brasier cada vez mas apretado. Salud pues eterno escucha de piernas ennylonadas y versos sensoriales, cuyos roces hasta las pitonizas te han cedido. Lush Life Octavio.

RQA



### EL ARTE Y LA POLITICA

Pareciera título de algún manual de la editorial Mir, pero no hay nada. Trata acá acerca de la manipulación y mediatización que del arte hacen los políticos en sus campañas preelectorales. O sea, y aclaremos, no condenamos en ningún momento un arte político. Más bien creemos que es la médula del que nos interesa. Pero aca tratamos de recientes intereses artísticos y mecenazgos y anti-mecenzagos de parte de la clase política criolla. Dos ejemplos recientes: Alemán y sus rotondas: una un monumento escalonado de carácter facista (a lo alemán y no a lo italiano/aclaremos) con piscinas y luces a color que la mayoría de la gente admira y gusta. De verdad. Monumento Rubén Darío se llama. A sus alrededores se ubican las trabajadoras sexuales de la Managua nocturna. Las mariposas de la noche, los travestis bien parecidas, las vendedoras originales de la policia. Darío no se hubiera molestado supongo, pero el efecto es el contrario de lo planeado por el "lider". La Rotonda el Gueguense, con esculturas realizadas por los escultores Noel Flores y Pablo Vivas, realmente debería llamarse Rotonda Don Ambrosio. Aca la concepción revolucionaria, contestataria, burlesca y carnalesca del Gueguense se perdió absolutamente. O más bien jamas se percibió o tuvo en cuenta. Más bien lo que se nos dió fue una alabanza sutil y de mal gusto al

colonialismo español. Que más paradógico que un monumento al Gueguense realizado en un estilo Subsub-Neo-clásico. Una gran guatuza en la técnica de Flores, a puro tornillo y tuerca soldada, al menos hubiera sido más apreciada por su honestidad y sentido del humor y la autocrítica. Ambas rotondas salen en la TV en los anuncios publicitarios que tratan de maquillar el somocismo de Aleman. Por su lado Daniel mostró un repentino interés en recordar los murales "borrados" por las hordas fascistas de Arnoldo Alemán a principios del 91 y 92. Bien por la Memoria de Alejandro Canales. Mal sí, pues así como se preocupa aún por esa destrucción, debería de preocuparse por la terrible e inexplicable situación que atraviesa el Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar. Los niveles de abandono realmente son alarmantes. En vez de ver la paja en el ojo ajeno..... se deberá asumir el compromiso que se estableció con Cortázar y los grandes pintores latino-americanos que donaron su obra a la revolución. La colección del Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar es sin lugar a dudas la colección más valiosa de arte latinoamericano a nivel de Centro América y supera en mucho a la colección permanente del Museo de las Américas de la OEA, como bien lo afirmó su ex-directora Dra Bélgica Rodríguez. A ver con que salen los otros "líderes"????? y a ver como se dejan manipular los artistas ?????



# VEINTISIETE CAÑONAZOS OSWLEY PARA EL CAPITAN TRIPS

para Mercedes

esa historia a pesar de estar vinculada a la otra es otra. Otra que tiene que ver con la Meme antes de la Meme. Así: a la Meme, que controlaba "su" grabadora tipo la equivocada

Reina Roja, la mataban los Dead. Y la chica imponía su criterio o apagaba la portatil. Lo de los Dead era medio incomprensible en aquellos entonces (y aun ahora para decir verdad) pues a la mayoría de la mara lo que la encuetaba era lo mas jevi: Big Brother, Moby Grape, Zephyr, Blue Cheer con sus 12 marshalls..... y así por el estilo. Hendrix: clarín de ataque. Pero la Meme, como si nada broder, dele que dele con Oaxomoxoa..... con los Dead in the Closet, toda la semana santa. Oaxomoxoa.....los Dead in the Closet.... Todos los barrilitos anaranjados traspasados y conducidos por los Grateful Dead. Divina la Meme jodida. Fue ella la que conectó con aquel rock primero. Fue ella la primera gran traductora para los que no sabíamos ingles. Fue ella nuestra primera Deadhead. La sacerdotiza.

Ahora se tira su last viaje Jerry García. La Meme no está. Viene el Rush de nuevo. Un flashback. Están repartiendo acidos a la entrada del Filmore East. Seis horas despues del concierto mas largo salis flotando. After the Flood te estará esperando M.

Los Muertos Agradecidos cabalgan cual juglares bien locos y diáfanos. Entran y salen de la historia. Sus huestes fieles propagan el evangelio. Como siempre. No termina, pues, la historia con la muerte del Capitan Trips. La música pervive en la comunidad. La Zona autonoma se afirma. Píppen pareciera que oye un sonido meflúo. Lo sospecha otra vez. No lo va creer, cuando veas que es verdad esta vez. Su lado irlandes, su lado espanol, su lado gringo.... Parece mentira, es cierto, pero Jerry García (y con él un gran trozo de historia del movimiento por la paz), comienza a tocar las puertas del cielo. Stella Blue mira por la ventanilla y le limpia el bigote de algo blanco que no era nube. "Adios y buen viaje". Lo dice requinteando con el missing finger y sin ninguna paranoia.

Comunión repentina con la Meme, con los Dead y los Deadheads. Y al final: una jaculatoria implícita por Don Jerry García, de parte de un fan y friend of the Devil.

Rubin & Cherise



Tras la impaciencia inicial los primeros rushes y vas de viaje mamita. Window Pane, Purple Haze, Sunshine. Todos limpiando la cubierta. Alucinándote al mundo. Mucho acido por la Roosevelt de Managua. De plano. La primera vez tenían que ser dos. De acuerdo, evidentemente, al clásico 'The Politics of Ecstasy' de Dr. Timothy Leary, que acá circuló en edición clandestina y limitada. Te vendían el acido y las instrucciones. Los bardos del libro de los muertos gratis con tu viaje. Después era el mar. El horizonte desde las puertas de la percepción abiertas a patadas y suspiros. Zen instantaneo y la música (dándole coherencia a todo): los Dead, el Airplane, Quicksilver, John Sebastian, los Charlatans. Toda una esfera de penetración que copuló con la realidad de aquella nicaragua preterremoto/ prerevolución. La contracultura yanki, el antiestablishment de la generación de los 60s fue apropiado al suave. La inexorable generación de la Roosevelt, donde se gesto la lisérgica y mediatizada a diestra y siniestra Organización de la Naranja con secretario y personería jurídica incluso, marca aun hoy el decurso de esta mano, a sabiendas sin la mas mínima nostalgia. (los otros se quedaron arriba).

Pero los cañonazos eran para Jerry García y

Hasta la fecha Raul Marín no había realizado exposición personal. Pero el necesario rito y el ansia, a fin de cuentas, de mostrar su trabajo a la gente a tentado al artista. Habíamos conocido la obra de Marín a través de varias colectivas realizadas en las principales galerías del país. Miembro de la denominada nueva generación, Marín comienza a exponer el el país a raíz de su retorno de Italia en 1985. En aquellos años sorprendió su obra por estar realizados en dos estilos diametralmente opuestos. Por un lado una obra con vínculo a los experimentos matéricos de la vanguardia italiana, especialmente Burri, y por el otro, un primitivismo atípico y cuasi-europeo, que si bien lo hicieron merecedor de la sospecha de los "no-primitivos", también lo alejaban de los primitivistas "genuinos". Su trabajo de esa década culminó con un cuadro gigantesco, que incluso tuvo que ser exhibido afuera de la "Fernando Gordillo" porque no "entró", con el cual obtuvo el premio de pintura joven "Leonel Vanegas" en el año de 1988. Aquella pieza trabajada con sacos de bramante, paja, pigmentos naturales y caca de caballo prometía nuevas incursiones en un lenguaje fresco, renovado y de una alta calidad artesanal. Se pretendía entonces, renovar la anquilosada plástica nacional que venía sufriendo de parálisis debido a estar sentada en sus "laurelitos" por más de dos décadas infructuosas. "El caballo de Troya", escultura monumental de la cual solo se realizó la cabeza, a pesar de sus dejes decorativos y peurralianos, prosigió en el camino experimental marcado por los lienzos matéricos. Los 90 representan una ruptura marcada. El óleo predominará en una serie de paisajes monocromaticos que fueron apareciendo en esa época. Si bien al comienzo el acabado de los cuadros era en base al trabajo de pinceles y delicadas veladuras, con el tiempo la espatuta comenzó a hacer presencia. La veta decorativa de Marín encontraba en esta técnica una espléndida herramienta. De formación clásica y académica, y de la cual para



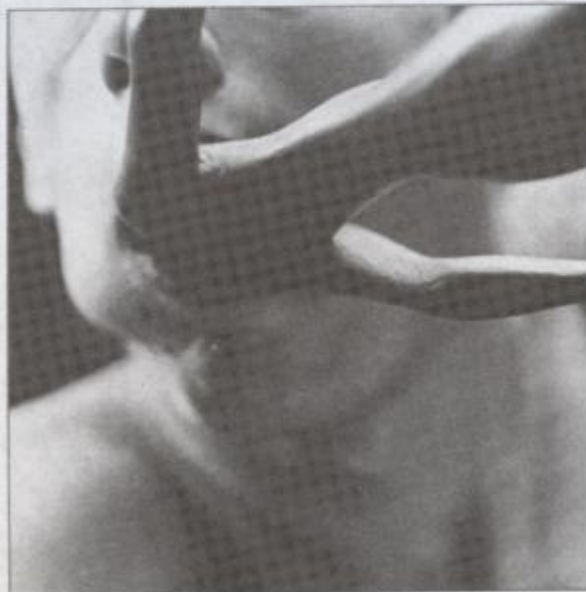
decir verdad el pintor se enorgullese, Marín establece una relación ambigua con el paisaje. De su primera etapa "neoromántica" y casi abstracta, pasa en un dos por tres, y sin haber agotado la investigación, a un neoimpresionismo lúdico y automático. El resultado de esta última fase de su trabajo es lo que el artista ha presentado en su primera muestra personal en la reinaguración de la histórica Galería La Cascada. Personalmente siento que este trabajo de Marín no acaba de funcionar. Por un lado esto se puede deber a la profusión de obras, todas casi idénticas y de pequeñísimos formatos, que no ayudan para nada: uno se queda esperando más. Esta claro que existe una trabajo. Se ven las posibilidades del mismo en varjos de las obras expuestas. Pero el aire de "fase de transición" o más bien de "impasse" no deja de soplar en la incómoda sala de la Cascada. Si bien "lo decorativo" no tiene nada malo, la sobreindulgencia en el mismo tampoco tiene mucho de bueno. Creo que Marín debiera evaluar un poco más seriamente esta etapa de su obra. Incluso evaluarla en contraposición a su muy buena y prometedor obra anterior, cuyos caminos fueron abandonados demasiado pronto. Su fuerza como artista evidentemente no está en lo decorativo. Lo hace bien, domina la técnica, realiza un astuto y cromático juego visual, pero lo hemos visto hacer más. Mucho más. Queda en el aire como siempre brodersito, la pregunta de , cuanta incidencia tendrá el apático y noneco mercado criollo de arte, con estas opciones del pintor? Recordamos como el trabajo más experimental y nuevo no fue comprado ni apoyado. Si fuese así el caso no sería lamentablemente único sino que pandémico. Chiva con el discreto gusto de la bulgarcilla profesor.

Alejandra Urdapilleta

Vino

Vino,  
lo tomé  
y se fue !!.-

Linda Wong Valle



Mario Cravo Neto.  
*Saturno.*  
Fotografía en blanco y negro.  
100 x 100 cm.

Un día, todos los elefantes se reunirán para olvidar.  
Todos menos uno.

Rafael Courtoisle

### Bulimia Kool-tural ni a los muertos perdona

No deja de causar asombro entre los asombrables aun (a joy for ever and ever) la bulímica actitud asumida por el candidato "ideal" y "auto-desinteresado", ante el colofón del último y lamentablemente quizá el más conocido "cuento" de Mario Cajina Vega. Sarandear muertos es ya lugar común y deleznable en la madre cloaca: se sabe. Paradigma provincial atesorado por las (los) plañideras locales y de siempre. Lo que sorprende (aunque no tanto) es sarandear muertos para provecho propio, como sucede ahora. El idóneo renuncia pues, entre bombas y platillos, a lo que nunca verdaderamente fue, láméntase con sensibilidad estética y de paso pasito, en digna actitud woodwardniana (o mejor aun redfordniana, pero olvidando el papelón de Haig) le incrusta cruentamente la trapería a su ex-galerista y compañera de labores, casualmente (?) justo cuando están los ministros de cultura de América Latina como público. La sed de venganza justiciera y demostración innecesaria de poder en un poeta de su talla, clase, filiación y edad no deja de ser curiosa y eleccionadora. [Ahora ya con la bendición: todos y en coro piden "cabeza"] Se olvida el don que también fue la portadora de esa cabeza la responsable, en el siglo de Cézanne, de exponer sus tapices en el elefante. Se olvida que "cualquiera" puede cometer un lamentable error,

como esa y esta vez su ex-amiga y como hace un par de históricas décadas azules lo hizo él mismo. Estamos todos claros. En fin para muestra un grandilocuente e histriónico botón de lo que

verdaderamente es la "KOOLtura por la Paz" impulsada por "nuestra" reconciliábula burguesía.

Raúl Quintanilla Armijo  
11/25/ 1995

Belkis Ramirez.  
*De la misma madera.*  
1994.  
Instalación.  
12 x 16 x 22 pies.  
Premio Bienal de Artes Visuales.  
Museo de Arte Moderno.



### Brevísimo Cuento de Jadas

Merceditas merceditas  
no se te vaya ocurrir  
calzar tu zapatillo  
pues si lo haces  
sí lo haces  
Merceditas siete veces  
quedará hecho una latita.

J.J.Vayper



## Escuela de Artes Plásticas se despabila

Una nueva etapa de renovación y vivificación está ocurriendo en la Escuela Nacional de Bellas Artes Rodrigo Peñalba. Las actividades van desde la remodelación de la principal planta física de la escuela, creando nuevos espacios más apropiados para el aprendizaje y la docencia, hasta la creación de series de conferencias y proyecciones de videos de plástica y cultura. El nuevo ánimo a contagiado a los alumnos y estos han presentado ya dos interesantes, a pesar de poco selectivas, exposiciones de sus trabajos. La creación de premios monetarios para los mejores trabajos de cada ramo, patrocinados por el polifacético aspirante a mecenas Manuel Ignacio Lacayo, a pesar de sus peros pedagógicos esta bastante bien en estas épocas de crisis y palmazón. Sería bueno que el empresario se dejara de tangos y apoyara plenamente este importante proyecto que es la Escuela de Bellas Artes. Pero sigamos con la enba: las cosas no paran. La biblioteca también ha sido alimentada con nuevos títulos para las consultas e investigaciones de docentes y alumnos. Ojalá que estos esfuerzos de la ENBA sean reconocidos por las autoridades del Instituto de Cultura. Más apoyo es necesario y obligatorio. Felicidades entonces a los alumnos, a los docentes y a Pedro Vargas, que por segunda

ocasión llega a dar un empujón fundamental y mas que necesario a la Kantera del futuro arte nicaragüense.



## Segundo Intento Al Fin!!!!

Lo decíamos con respecto a **400 Elefantes**: superar la maldición del 2do número no es chiche. Así que este **Segundo Intento** es más que bien recibido, especialmente después de esperarlo tanto. La revista de cultura leonesa está circulando nuevamente y los acompañamos en la fiesta. Gracias por el besito y la atracción fatal. La verdad es que para algo les sirvió la aparición del sicofántico **Cadejo Black**. Si algo les reclamaríamos, de nuevo, es el localismo y el panegírico del mismo. En fin. Muy bien Marley. Y un salto en cuanto a diagramación y diseño. La incorporación al aparataje académico universitario es viable, a pesar de que no se deberá poner en juego la autonomía de la revista. La desaparición de la **"época del hambre"** del logo no deja de ser preocupante. Recuerden que hasta la ballena se despacharon. Felicidades al comite Editorial en pleno. A la Universidad también extensivo el aplauso. Apoyen pero no cohiban.



## Chiva con los intelectuales y las ONG

Los progresistas (europeos) han descubierto un nuevo oficio, que son las ONGs. Reciben grandes sumas de dinero y van a América Latina o a Africa a montar proyectos despolitizados. Llegan con sus bolsas de dinero, montan una pequeña cooperativa, hablan de autoayuda, dan máquinas de coser y construyen una escuelita. Pero no están vinculados con la lucha por la tierra ni movilizan a los parados a que lancen un desafío al Estado. En Washington me contaron que ahora Clinton va a canalizar mucho más dinero a las ONGs, como instrumento desde abajo para combatir a las organizaciones de lucha, desarticular los movimientos sociales y fragmentarlos en proyectos particulares. Desde arriba ya tienen a los banqueros trabajando contra los proyectos nacionales que realmente pueden dar solución: cambiar el Presupuesto social y construir escuelas en todo el país. Yo hice un estudio en Bolivia sobre las ONGs. En 10 años han nacido 500 contra la pobreza. Hay más pobreza ahora que cuando empezaron. El paro viene del cierre de las minas, la política de ataque a los coccaleros, etc. Estos proyectitos locales son pequeños paleativos que dividen a la gente, crean envidia y competencia. Hoy día das una bolsa de a harina, pero si no luchan por la expropiación de las tierras para producir su propia harina, estás haciendo el trabajo de los misioneros católicos del siglo XVI.

James Petras  
(tomado de AJO BLANCO)



## OUR FINANTIAL TIMES (Nuestros Tiempos Financieros)

[Texto leído en la exhibición de los artistas Peter Kennard y Ken Livingstone/ Gimper Films Londres 1995]

Cuando vemos como la deuda del Tercer Mundo fue acumulada se vuelve obvio que el sistema de la banca internacional es más culpable que los pueblos mismos del Tercer Mundo. Muchas de las deudas originales fueron contraídas cuando las recién independizadas naciones fueron persuadidas por los banqueros, los gobiernos y los economistas de Occidente de la necesidad de realizar amplios proyectos de desarrollo, basados en los modelos occidentales. No se dio ninguna consideración a las necesidades de los pueblos. En vez de programas de ayuda para desarrollar la infraestructura rural y distribuir la riqueza más ampliamente, los préstamos eran dilapidados en enormes proyectos de capital, dañinos al ambiente, que beneficiaban a una pequeña élite urbana. Las nuevas élites hicieron millones de dólares en concepto de sobornos, que luego invirtieron en el extranjero o gastaron en bienes suntuarios que sus países difícilmente podían mantener. Luego expandieron masivamente el gasto militar para mantener al campesinado descontento en su lugar.

Un quinto de la deuda del Tercer Mundo proviene del

gasto militar. Los poderes occidentales se encargaron deliberadamente de atrapar a las naciones recién independizadas en grandes programas de armamentos. Los EEUU comenzaron dando armas a las nuevas naciones para conquistarlos como futuros y obligados clientes imposibilitados de recurrir a otra fuente alternativa. Para 1972 los EEUU proveían gratuitamente 40% de todas las armas "requeridas" por el Tercer Mundo (a un costo de \$2.4 billones). Sin embargo, una vez que estos lucrativos mercados habían sido capturados, los "regalitos" comenzaron a cesar, y dentro de una década el armamento "gratuito" se redujo de un 40% del total del mercado a tan sólo 2% (a un costo de \$240 millones) del mercado que para entonces había ascendido a \$12 billones anuales. Para entonces las estructuras militares locales habían desarrollado suficiente importancia y poder político como para demandar de sus gobiernos la continua compra de armamentos modernos.

El FMI, fiel a sus amos norteamericanos, siempre eximen los presupuestos militares de los países del Tercer Mundo cuando demanda cortes en el gasto público de estas naciones como precondition para conseguir nuevos préstamos.

Luego apareció Ronald Reagan con su política de hacer préstamos masivos en el exterior para financiar su propia expansión armamentista, con el resultado que las tasas de interés explotaron. Repentinamente los países del Tercer Mundo encontraron que el costo de los intereses de sus deudas había sido duplicado, mientras el precio de mercado de las comodidades que exportaban colapsaba.

Una por una las naciones del Tercer Mundo fueron forzadas a aceptar los programas de austeridad del FMI y el Banco Mundial como condición para obtener más préstamos. Primero

estas naciones sacrificarían sus programas de desarrollo, luego impondrían cortes salariales masivos a sus ya empobrecidos pueblos, seguidos por cortes en los presupuestos de salud, vivienda y educación. Cualquier nación que se rehusara a aceptar estos cortes o amenazase con rebeldía enfrentaba la exclusión del sistema mundial de intercambio controlado por los EEUU.

Los resultados eran predecibles. Una por una las naciones del Tercer Mundo se rindieron ante los programas de austeridad del FMI/BM y pronto los efectos fueron visibles en la incrementada tasa de mortalidad infantil. Susan George\* estima que la mortalidad que puede ser atribuida a las consecuencias de la deuda es de 15 a 20 millones anuales o un poco más- "el equivalente de una Hiroshima cada dos días".

Los respetables banqueros de traje gris que están sentados en la Casa Blanca, el FMI y el Banco Mundial se han convertido en los más exitosos genocidas de la historia. El resultado de sus decisiones es que cada dos años son responsables de la muerte de más gente que la ocurrida en toda la II Guerra Mundial. Le tomó a Hitler 4 años matar a 6 millones de judíos; estos infanticidas de traje gris son responsables de la muerte de una cantidad similar de personas en tan solo 4 o 5 meses.

Ken Livingstone  
(tomado de la revista Third Text/ traducción RQA)



teatro nacional

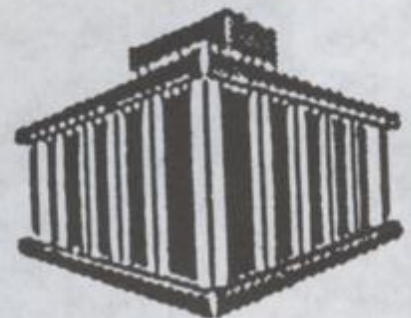
*Orbán Zoltán*



**Qué más ?**

**Teléfonos:** 233630

**Fax:** 227335 - 224205



# TRANSMISIONES GONZALEZ

Julio González Propietario  
Teléfono : 225510



# IG



De Montoya 1 1/2 c. al sur  
Reconstruimos transmisiones en 48 horas con un año de garantía en mano de obra  
MGA 000-002 P.O. BOX: 025362 Miami Fla. 33102 - 5362 USA

## Codina tu piel en algún lugar



Cueros Codina

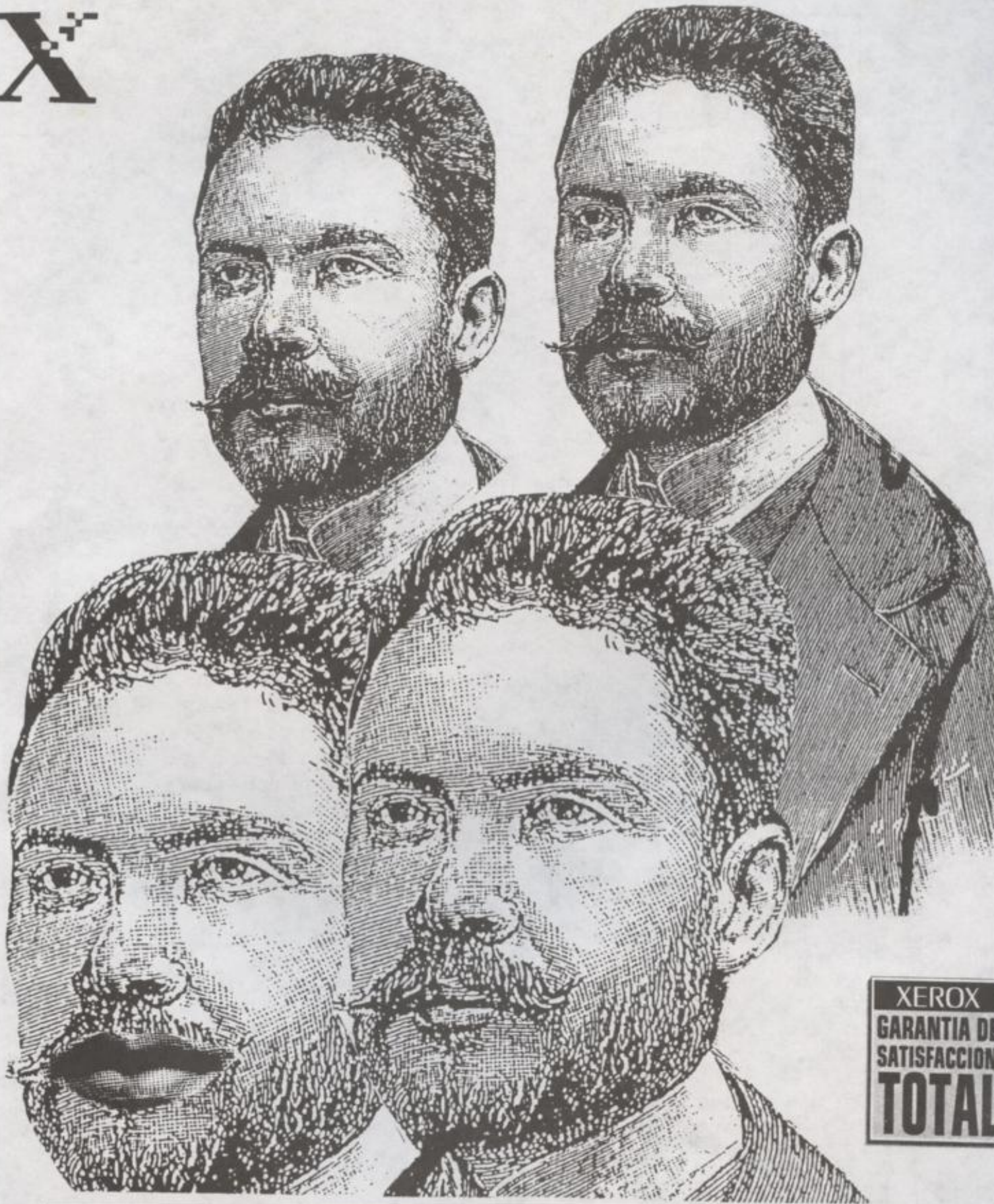


Por una Cultura de Paz



**PNUD**

La impresión de esta revista contó con el apoyo del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo – Programa Nacional PNUD.



**XEROX**  
**GARANTIA DE**  
**SATISFACCION**  
**TOTAL**

Sea **ORIGINAL** reproduzca sus documentos en

THE DOCUMENT COMPANY

**XEROX**

**COPICENTRO CENTRAL**

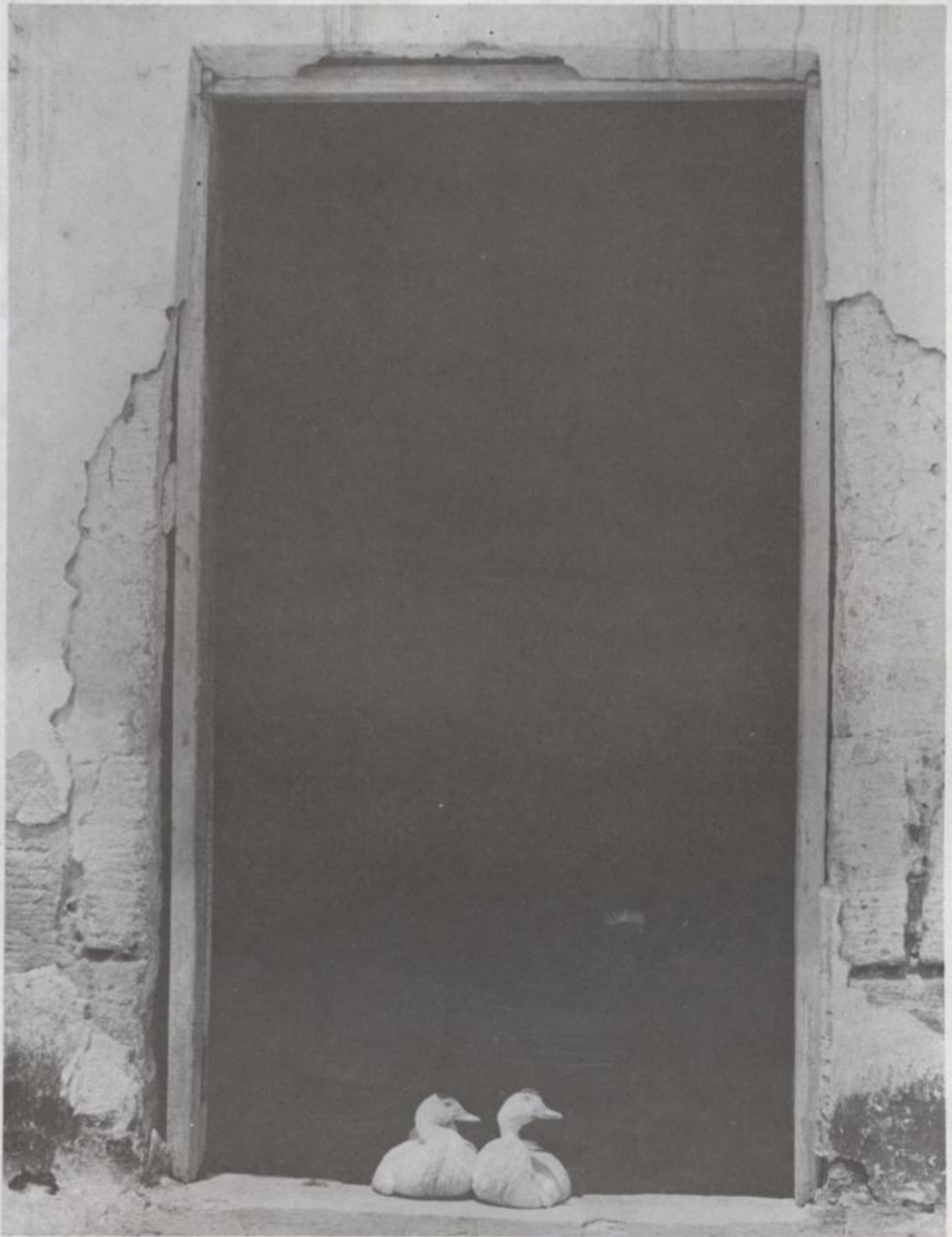
Parque Las Madres 400 mts al sur  
100 mts. al Oeste  
Telf: 663387 al 90 Fax: 663202

**COPICENTRO NORTE**

Km. 5 Carretera Norte  
Telf: 490166 - 491783

**COPICENTRO LEON**

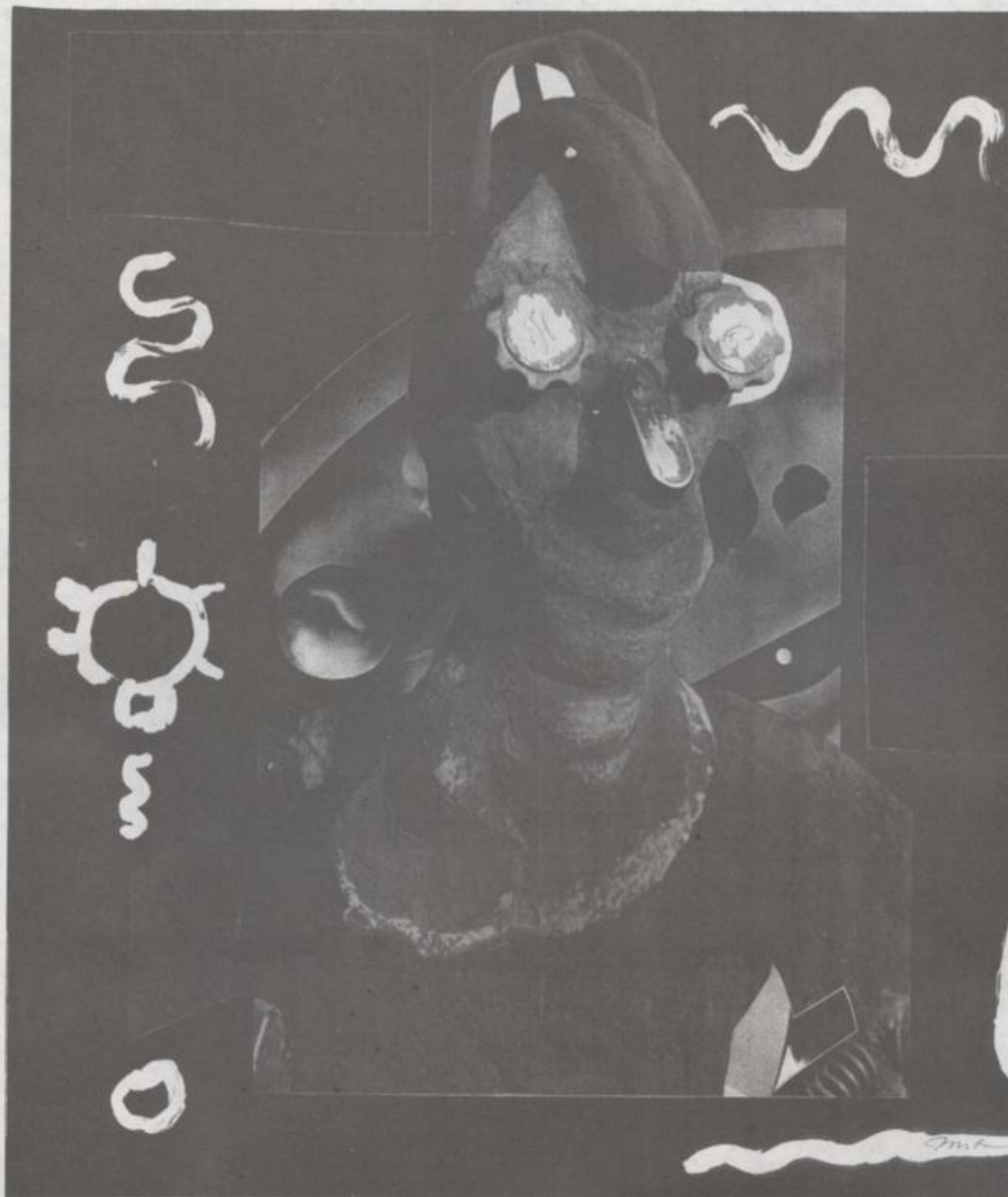
Esquina N.E. de UNAN  
Telf: (0311) 6922



Patrocina: LUC

---

**Celeste González** Fotografía Artística, Publicitaria y Reconstucción  
Fotográfica  
Teléfono: 650534                      A.Postal: 6128



## **NOS VIDRIOS A PARIS:**

### **Instalación de Aparicio Arthola**

Obras que representaran a Nicaragua en el Simposio Formas Virtuales a realizarse en la ciudad de Barcelona del 25 de Marzo al 25 Junio de 1996

Patrocina: Instituto de Afirmación e Investigaciones Estéticas IAIE

**Agradecimientos:**

Azucena Armijo Quintanilla  
Jenny Picado  
Carola Brantome  
Holly Barnett-Sánchez  
Antonio Bonilla  
Tania Montenegro  
L.U.C. (Los Ultimos Comunistoides)  
Tito Chamorro

**Fuentes:**

La Maga  
Mala Familia  
Revista Itsmica  
Third Text  
Historias de Cronó-  
pios y de Famas  
La Gran Bonanza  
de las Antillas  
Visiones de las  
Américas  
Art Nexus

Tomasello y Cortázar (M.E. Vásquez)  
Tres mujeres helenas... (Krasnodar Quintana)  
La Insurreccion de las ZATs (Hakim Bey)  
Tierra de Tempestades (Jennifer Greitschús)  
  
Instrucciones para entender 3 pinturas...  
  
La Oveja Negra (Italo Calvino)/ TUSQUETS  
  
Crítica de Arte y Culturas (Gerardo Mosquera)  
Veredicto de Raquel Tibol (Bienal Sto Domingo)





# **A** *RTeFacto*

el 14 (tu delirio) ya viene en camino/ chivéense pues