

Corporalidades

Colección Chocolate Cortés
Arte Contemporáneo
del Caribe y América Latina

Crónica(o)

El sujeto, la figura, los objetos, la ciudad—
todo comprende un cuerpo, una materialidad.
Somos y nos incorporamos como cuerpos.
El cuerpo que camina
es también el cuerpo como arquitectura,
y a su vez, la arquitectura como narrativa,
como historia:
inscripciones sociales y políticas,
en cada crónica urbana y en
cada gesto físico de corporalidad.

Sala Colectiva:
Ignacio Cortés Del Valle

Sala Enfoque:
Pedro Cortés Forteza

Corporalidades

**Colección Chocolate Cortés
Arte Contemporáneo
del Caribe y América Latina**

Crónica(o)

Dentro del contexto de la 4ta Trienal Poli/Gráfica de San Juan, damos paso a nuestro 3er ciclo de exhibiciones.

En la colectiva *Corporalidades*, a través de diferentes manifestaciones plásticas y visuales que tienen como referencia común el cuerpo femenino, exploramos la presencia forjadora de la mujer en nuestra identidad caribeña.

En diálogo con las obras expuestas, hemos incorporado como otro protagonista máscaras tribales africanas de rostros de mujer. Con ellas no solo planteamos la presencia africana dentro de nuestra cultura y quehacer artístico regional sino también la forma como otros pueblos han cimentado su esencia y vitalidad alrededor de su concepción del rol de la mujer.

En *Crónica(o)* los artistas Carlos Garaicoa y Eduardo Lalo se desplazan en sus entornos urbanos, donde sus miradas por medio del lente fotográfico se convierten en voces de alerta sobre proyectos políticos, económicos y sociales incompletos y/o fallidos. Esta muestra a su vez se enriquece con trabajos complementarios de ambos en video, dibujo y texto.

Deseo finalmente puntualizar una de las aspiraciones centrales que constituyen la visión de la Fundación Casa Cortés: ser un centro de diálogos en donde a partir de las artes plásticas se desarrollen reflexiones sobre las circunstancias actuales de nuestras sociedades caribeñas. Confiamos pues que *Corporalidades* y *Crónica(o)* servirán de marco para abordar temas tan neurálgicos de nuestra realidad inmediata como lo son la desigualdad en el trato a la mujer así como el hábitat en el que aspiramos desarrollarnos y legar a futuras generaciones.

Within the celebration of the 4th Poly/Graphic Triennial of San Juan, we open our third series of exhibitions.

In the group exhibit *Corporalidades* (**Corporalities**), we examine through different visual manifestations that share the female body as a point of reference, the pivotal role played by women in forging our Caribbean identity.

To create a dialogue with these works we have included as another protagonist African tribal masks of women's faces. Through them we not only consider the African presence in our region's culture and artistic traditions but also the way other societies have grounded their vitality and essence on their conception of the role of women.

In *Crónica(o)* (**Chronic/le**), artists Carlos Garaicoa and Eduardo Lalo explore their urban environments through the camera lens, transforming their artistic gazes into voices of alert over failed or incomplete political, economic, and social projects. This exhibition is further enriched with additional works by both artists in video, drawing, and text.

I wish to conclude by underscoring one of the main aspirations of our vision at the Casa Cortés Foundation: to serve as a center for dialogue where the plastic arts become the means through which to reflect on the actual circumstances of our Caribbean societies. It is our hope then that *Corporalidades* and *Crónica(o)* will provide the framework to engage such crucial issues of our immediate reality as are the unequal treatment of women as well as the habitat in which we aspire to develop and bequeath to future generations.

Corporalidades

**Luis Alcalá del Olmo, Manuel Álvarez Bravo,
José Bedia, Annex Burgos, Liset Castillo,
Joscelyn Gardner, Hulda Guzmán,
Ana Mendieta, Rafael J. Miranda-Mattei,
René Peña, Liliana Porter, Sandra Ramos,
Joaquín Reyes, Federico Uribe,
Víctor Vázquez**

**Sala Colectiva:
Ignacio Cortés Del Valle**

Corporalidades

Representaciones físicas y materiales del cuerpo de la mujer

– Carla Acevedo-Yates

La representación del cuerpo de la mujer es uno de los temas más reiterados y controvertidos en la historia de las artes visuales. Salvo pocas excepciones considerables, se puede decir que en la cultura visual occidental las mujeres han sido objeto de la mirada del hombre —una proyección de sus deseos, a menudo representadas desnudas como objetos sexuales—¹ en la que el acto de mirar como fuente de placer es un tema central. Desde las diosas idealizadas de las tradiciones griega y romana —la belleza sensual y elegante de la Venus de Milo— hasta las representaciones más polémicas del modernismo, como por ejemplo, *Les Femmes d'Alger* (1907) de Pablo Picasso,² las mujeres y sus cuerpos han sido sujeto y objeto de la mirada del espectador, lo que ha establecido la estructura y estratificación de las relaciones de género y, por consiguiente, ha restablecido con más fuerza las bases del patriarcado. Y pese al éxito de la teoría feminista occidental al formular una crítica sobre la participación y representación de las mujeres en la sociedad y a través de la historia, se ha hecho omitiendo, en gran medida, las historias empoderantes de las sociedades matriarcales africanas e indígenas: las diosas guerreras africanas, Afrekete, las Amazonas, las guerreras de Dan y muchas otras.³

Corporalidades es una exhibición colectiva de obras de artistas de América Latina y el Caribe que aborda, de forma temática, las representaciones de la figura femenina a través de la pintura, la fotografía, la escultura y el vídeo, y que sirve como contrapunto de la historia del arte occidental. Partiendo del punto de vista de la trata transatlántica hasta la actualidad, la exhibición destaca el concepto de corporalidad no solo en la figura de la mujer, sino también en objetos, contextos y materiales, y cómo estos revelan ideas sobre el género y las relaciones

de poder. La exhibición consta de tres secciones y cada una explora una idea específica: “Resistencia y empoderamiento”, “Cuerpo: figura-material” y “Objetos corpóreos/El cuerpo-objeto”.

Las obras de arte y sus códigos de representación son un reflejo de la sociedad que las produjo. En las artes visuales, las representaciones del cuerpo son mediadas por mandatos culturales y comunican nociones del contexto histórico así como normas y comportamientos sociales. Si bien es frecuente asociar a las mujeres con el cuerpo, y al hombre con la mente racional, la exhibición no supone la corporalidad del cuerpo de la mujer como un objeto fetichista más en línea con ideas relativas a la naturaleza y a lo biológico. Más bien, esta presenta y cuestiona las representaciones de diferencia a la vez que reivindica el cuerpo como lugar de poder. Las obras realizadas por mujeres y hombres presentadas en *Corporalidades* son representaciones e interpretaciones del cuerpo femenino como naturaleza y cultura, no como un sistema de oposiciones binarias, sino como elementos constitutivos de la historia, el lugar y el discurso.

Arte africano: elaboración de máscaras

En lugar de abordar el arte procedente de la Cuenca del Caribe estrictamente a través de los términos artísticos y lingüísticos de Occidente, es importante reconocer las maneras en las que el arte, la cultura y las tradiciones de África, incluidas la elaboración de máscaras, la religión, la danza y el toque de tambores, han impactado la producción artística en la región. Sin embargo, el concepto de “arte africano” es relativamente reciente. A diferencia de la perspectiva occidental del objeto de arte, las máscaras africanas desempeñan una función bien específica en las sociedades en las que se crean. Aunque previamente estos objetos fueron tratados solo como material etnográfico, a partir del siglo XX, los expertos en historia y sociedades africanas comenzaron a darles su justo valor artístico, por ejemplo, intentando atribuirlos a artistas específicos, lo que demuestra un cambio en categoría de artefacto a objeto de arte.⁴

... las mujeres y sus cuerpos han sido sujeto y objeto de la mirada del espectador, lo que ha establecido la estructura y estratificación de las relaciones de género y, por consiguiente, ha restablecido con más fuerza las bases del patriarcado.

Varias exhibiciones internacionales importantes y controvertidas⁵ han integrado el arte africano al arte moderno y contemporáneo occidental, particularmente *“Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* en 1984, presentada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, y *Magiciens de la Terre* en 1989, presentada en el Centro Georges Pompidou de París. No obstante, el objetivo principal de incluir máscaras africanas en *Corporalidades* no es establecer una estructura jerárquica entre las diferentes manifestaciones artísticas ni llegar a definiciones rígidas —objetos tribales, material etnográfico, arte contemporáneo— sino desvanecer sus límites y mostrar cómo estos objetos culturales cargan con los ideales de la sociedad que los creó y con el contexto de su producción. En el caso del arte africano, estos ideales fueron trasladados a las Américas como consecuencia de la trata transatlántica, y siguen siendo parte integral de la cultura y las artes afrocaribeñas. Muchos de los artistas cuyas obras se exhiben al lado de estas máscaras, como por ejemplo, José Bedia y Ana Mendieta, han sido directamente influenciados por el arte africano, lo que se ve manifestado en las referencias visuales y conceptuales que están presentes en toda su obra. La selección de máscaras presentada en la exhibición, tradicionalmente usadas en danzas rituales y ceremonias importantes, representan rostros de mujeres con rasgos idealizados de la

belleza femenina en cada grupo o reino, que pone de relieve la importancia de la función de la mujer en la cultura africana.⁶ La yuxtaposición de estas piezas junto con obras contemporáneas deja constancia de la influencia de África en la concepción y la representación del rol de la mujer en la cultura y el arte afroantillanos.

Empoderamiento y resistencia

Al abordar las representaciones del cuerpo de la mujer en el arte, se debe considerar la relación entre corporalidad, identidad y subjetividad, y las maneras en que estos conceptos se entrecruzan con la raza y la clase. Los cuerpos no solo son una construcción social y cultural, sino que su materialidad y, por lo tanto, su visibilidad como cuerpos, es un efecto del poder.⁷ Durante la época de la esclavitud, el cuerpo negro era el lugar de la colonización corporal del amo blanco. Específicamente, el cuerpo de la mujer negra era propiedad del amo así como un lugar de excedente de producción en la economía precapitalista de las haciendas azucareras. Dado que sus hijos nacían siendo esclavos, estas mujeres producían más trabajadores y, por lo tanto, más cuerpos subyugados y oprimidos. Los cuerpos de estas mujeres negras constituyen cuerpos (no) representados a lo largo de la historia: el cuerpo abyecto, el que no llega a materializarse.⁸ Y si la historia es una máquina que produce y reproduce

relaciones de poder —una historia oficial que consiste en “exclusiones y obliteraciones”⁹— se debe considerar que la invención de las categorías raciales (indígenas, negros, blancos) ha sido determinante en las relaciones de poder en el Caribe y las Américas,¹⁰ particularmente para crear y perpetuar distinciones de clase y, por consiguiente, las clasificaciones laborales basadas en el color de piel.

La sección titulada “Empoderamiento y resistencia” incluye obras que abordan las relaciones de poder representadas y expresadas a través del cuerpo de la mujer, específicamente a través de las tradiciones y los rituales sincréticos de la Cuenca del Caribe. Reúne obras de los artistas Luis Alcalá del Olmo (España/Puerto Rico), Manuel Álvarez Bravo (México), José Bedia (Cuba), Joscelyn Gardner (Bahamas/Canadá), Ana Mendieta (Cuba) y Víctor Vázquez (Puerto Rico). En estas obras, vemos cómo el cuerpo es un lugar de resistencia y empoderamiento, ya sea a través de la persistencia de un sistema de creencias sincréticas afrocaribeñas arraigado al cuerpo, que no hace distinciones aparentes entre la naturaleza y la cultura (desde la época de la esclavitud, la religión, la música y la danza de raíces africanas han sido formas de resistencia a la opresión), o mediante la recuperación de las historias de resistencia corporal que han sido excluidas y, por lo tanto, obliteradas de las narrativas históricas oficiales.

Durante la Edad Media en Europa, el retrato se convirtió en un mecanismo social para expresar y perpetuar la riqueza, el privilegio y la belleza. La artista Joscelyn Gardner moviliza esta historia, así como la de la imprenta, para materializar y hacer visible la historia de resistencia centrada en el cuerpo femenino de la población esclava negra. Su serie de litografías *Creole Portraits III: Bringing Down the Flowers* (2009-2011) se basa en una investigación del material de archivo de las haciendas azucareras del Caribe, que reveló que las mujeres esclavas, en su mayoría víctimas de violencia física y agresión sexual, usaban plantas medicinales para abortar sus fetos y así evitar traer hijos a la esclavitud. Las impresiones de Gardner son interpretaciones de retratos de mujeres esclavas. Sin embargo, estos no

son retratos en el sentido convencional; las mujeres aparecen de espalda, con peinados distintivos de mujeres africanas contemporáneas y lucen en el cuello algunos de los muchos instrumentos coloniales de disciplina, tortura y violencia, como la argolla o el collar de hierro con puntas, que se usaban con el propósito de oprimir, subyugar y controlar los cuerpos de los esclavos. De estos instrumentos surgen ilustraciones botánicas que se distinguen por su delicadeza y carácter estético. Estos retratos no convencionales, además de representar la resistencia corporal, sexual y reproductiva de la mujer esclava, sirven como testimonio visual de las narrativas excluidas de la historia oficial. Cada litografía lleva como título el nombre científico en latín del espécimen botánico seguido del nombre de una mujer esclava sacado del diario de Thomas Thistlewood, un británico establecido en Jamaica y capataz de la hacienda Egypt Estate, quien anotaba todas sus hazañas sexuales en un diario personal.

Los artistas Luis Alcalá del Olmo, José Bedia y Ana Mendieta hacen referencia a las historias de culturas sincréticas a través de representaciones del cuerpo como actos de poder y de resistencia personificada. La serie de fotografías *Haití: Los espíritus de la Tierra* de Luis Alcalá del Olmo documenta y celebra las creencias y los rituales de la religión afrohaitiana sincrética, en particular los *lwa* (“espíritus”, en la lengua fon hablada en Benín) del vudú, que están presentes en toda la naturaleza y que pueden poseer cuerpos humanos. El proyecto de Alcalá del Olmo se divide en seis series y cada una corresponde a una de las peregrinaciones del año litúrgico. “Sin título” forma parte de la serie *Ogoun Ferraillé*, el dios de la guerra del vudú. La celebración en honor a este dios se lleva a cabo en la *Bassin Saint-Jacques*, un lodazal al que se arrojan los peregrinos para que sus cuerpos sean poseídos por los *loa*. A diferencia de las representaciones comunes del pueblo haitiano hechas por los medios de comunicación occidentales, en las que se resaltan la pobreza y el victimismo, Alcalá celebra las creencias espirituales de un pueblo que reafirma su resistencia y su convivencia con la tierra.

Influenciado por la tradición afrocubana sincrética y las culturas indígenas de las Américas, José Bedia explora los universos espirituales y vernáculos de la cultura popular y de la mitología de los pueblos originarios. Una de las referencias centrales en su obra es la Regla de Palo Monte, una religión sincrética que llegó a Cuba desde el Congo (Angola) por medio de la trata transatlántica. Los métodos de investigación de este artista son etnográficos y antropológicos, pues viaja con frecuencia a comunidades indígenas, vive en ellas, las documenta y recolecta material para realizar sus obras. En *Sra. del Monte* (2013), Bedia se inspiró en el bosque seco donde abunda un arbusto espinoso llamado marabú (*Dichrostachys cinerea*), una planta nativa de África y del Sudeste de Asia que ha invadido miles de acres de suelo cubano. En este bosque pintado en tonalidades grises, ocre y verdes, una figura híbrida, mitad mujer y mitad insecto, insertada en la figura principal, representa un álter ego de dicha figura: una figura femenina que se levanta y se impone como una diosa entre la naturaleza espinosa que la rodea.

De 1976 a 1978, Ana Mendieta realizó una serie de obras performativas de “tierra-cuerpo”, documentadas en fotografías en el *Old Man’s Creek* en Iowa. Estas obras exploran el cuerpo como forma y materia orgánica, y establecen un diálogo ritualista entre el paisaje y el cuerpo femenino a fin de invocar las tradiciones ancestrales relacionadas con la tierra y reivindicar la asociación de la mujer con la naturaleza, con las sociedades matriarcales y con los cultos a diosas ancestrales.¹¹ Mendieta, quien viajó de Cuba a los Estados Unidos con su hermana como parte de la Operación Peter Pan, usó su cuerpo como instrumento y huella para explorar temas como la historia mundial, la naturaleza, la sexualidad y la violencia de género. Con una gran influencia de religiones afrocubanas sincréticas y de rituales mayas, en “Sin título” de la serie *Siluetas*, Mendieta cubre su cuerpo con fango y posa frente a un árbol con sus brazos levantados —una pose característica de las diosas ancestrales— en comunión espiritual con su entorno natural. En esta pieza, al igual que en otras en las que hace alusión al “árbol de la vida”,

presente en muchas culturas, Mendieta fusiona el cuerpo de la mujer con el paisaje.

Por otro lado, en el caso del artista Víctor Vázquez, el sincretismo no se limita únicamente a los elementos de las religiones y tradiciones de origen africano, sino que incluye los rituales cotidianos, ya sean públicos o privados, de los isleños. En *El pan nuestro de cada día* (1998), Vázquez se apropia del título de la pintura icónica del pintor puertorriqueño Ramón Frade para desarrollar una reflexión sobre la identidad, la nacionalidad y el erotismo. En esta pintura, Vázquez subvierte la imagen de Frade —el típico jíbaro montuno con un racimo de plátanos grande, el “pan de cada día” de su familia— para representar a una mujer desnuda que carga un racimo de plátanos entre sus piernas, como símbolo de la identidad puertorriqueña y de un erotismo fálico hiperbólico. Al crear la imagen de una mujer fuerte y empoderada por su sexualidad, Vázquez recontextualiza los símbolos de la identidad puertorriqueña para así cuestionar sus fundamentos y orígenes.

La llegada de la fotografía permitió a los artistas retratar el mundo con todas sus imperfecciones y contradicciones. Aunque el medio no puede escaparse de la mirada subjetiva detrás del lente, la fotografía captura el mundo en el plano real. Al no poder representar versiones idealizadas de la forma femenina, como en la pintura y en la escultura, la fotografía permite representaciones más precisas del cuerpo. Manuel Álvarez Bravo es uno de los fotógrafos más importantes del siglo XX y uno de los pioneros en la fotografía y el modernismo en México. Sus imágenes capturan escenas de la vida cotidiana (el paisaje urbano de la Ciudad de México, el desnudo, las áreas rurales del país y los rituales populares) con ironía y gran sensibilidad poética. Su obra se caracteriza por la ausencia de imágenes estereotipadas del paisaje o de las costumbres mexicanas. En su lugar, elige representar el simbolismo y la poética de los cuerpos, los objetos, las escenas y los materiales que reflejan la modernidad en México, así como la realidad social y política del momento histórico. En *Salomé*, el torso

desnudo de una mujer aparece en primer plano. A su lado, hay un taburete con un recipiente encima que contiene lo que aparenta ser una máscara indígena mexicana. Haciendo referencia a la historia bíblica de Salomé, la imagen de Álvarez Bravo sugiere el empoderamiento de la mujer a través de su cuerpo y de su sensualidad.

Cuerpo: figura-material

Las representaciones del cuerpo como figura y material se exponen en la sección “Cuerpo: figura-material”, que incluye obras de Annex Burgos (Puerto Rico), Hulda Guzmán (República Dominicana), Sandra Ramos (Cuba), Joaquín Reyes (Puerto Rico) y Federico Uribe (Colombia). Aquí, las imágenes se desarrollan a través del cuerpo como figura y se despliegan en representaciones más materiales e híbridas. Algunas obras de esta sección son más compatibles con las ideas arraigadas de la tradición del arte occidental, como una mujer en un paisaje o en un tranquilo pícnic. Otras obras incorporan nociones del cuerpo con las de los materiales, los contextos y los objetos y, de esta forma, crean interpretaciones más contemporáneas y complejas. Sin embargo, todas las obras, algunas de manera más explícita que otras, se alejan ligeramente de las representaciones clásicas de la figura femenina.

En las obras que siguen una tradición más moderna, es decir, las de Joaquín Reyes y Hulda Guzmán, el cuerpo es un recurso principal, bien como parte del paisaje natural o en un lugar protagónico al ser su enfoque principal. La representación de las mujeres, por ejemplo, es un tema constante en la obra de Joaquín Reyes. En *La Monna Vanna* (1975), una mujer con un llamativo sombrero color rojo-anaranjado y un vestido del mismo color aparece en un paisaje nocturno bajo una enigmática doble luna menguante; un paisaje estructurado de formas geométricas y colores cálidos que produce una experiencia estética de reposo y tranquilidad.

El pícnic, o *déjeuner sur l'herbe*, y sus escenas de placer, ocio y disfrute, es un tema recurrente en la historia de la pintura occidental. Guzmán actualiza

y reconfigura esta tradición con una serie de pinturas en gran formato entre las que se encuentra *TV Picnic* (2009). En ella, Guzmán crea una narrativa visual en la que la sensualidad y la naturaleza tienen papeles principales. La escena representada en *TV Picnic* está conformada por un grupo de jóvenes que disfrutan de un pícnic bajo un árbol, entre ellos una niña en un columpio, una mujer embarazada y un hombre que calza zapatos de tacón alto. Hacia la parte posterior de la imagen, a la derecha, se puede ver una figura enigmática que sugiere la fantasía de la escena representada. Es un escenario inusual si consideramos la historia de la imaginería del pícnic en la historia del arte.

En otras obras, hay contextos específicos y materiales que sirven tanto para limitar al cuerpo, como para liberarlo o transformarlo. Un contexto identifica a un cuerpo; lo inscribe en las historias sociales, políticas y económicas del lugar. Y si el cuerpo es una construcción social y no un resultado de procesos puramente biológicos, entonces, entender el contexto donde se forma el cuerpo es comprender totalmente el alcance de su materialidad compleja. En la obra de Sandra Ramos, el cuerpo se concibe como un lugar de reflexión de preocupaciones sociales y políticas. El corto de animación titulado *Aquarium* (2013) presenta una narrativa en donde una niña vestida con el uniforme escolar de la era posrevolucionaria cubana —acaso una autorrepresentación de la artista— se encuentra confinada en un acuario en medio de un mar que encierra en sí la isla de Cuba. De un estrecho de arena, la isla se convierte en un laberinto del que la niña intenta escapar desesperadamente. Aquí, el acuario funciona como metáfora de la situación política en Cuba y del aislamiento de sus cuerpos-islas.

El cuerpo como forma, material y tema, es una de las preocupaciones centrales en la obra de la artista Annex Burgos. Ella utiliza el cuerpo como metáfora para abordar temas existenciales del ser humano. *Embestida: ante todas las cosas* (2013) es un ensamblaje de medios mixtos, madera, neón y fotografía, que presenta un lenguaje formal muy codificado. En esta pieza, el rostro de una mujer se representa de

perfil; un retrato en ausencia del resto del cuerpo que se enfrenta al mundo, como el título sugiere, con una fuerza casi animal. Según la artista, “esta pieza propone el momento cuando se considera la consecuencia de un acto. El número ocho simboliza poder y, colocado sobre un lado, es el símbolo del infinito.”

La escultura *Madre Naturaleza* (2004) de Federico Uribe ofrece un espacio de transición en la exhibición entre el cuerpo como figura, el cuerpo como material y el cuerpo como objeto. Uribe construye esculturas y pinturas con objetos de consumo y de uso cotidiano tales como lápices, cables, cordones y libros. Él imagina el potencial de cada objeto para transformarse en otro, seleccionándolos por su color, forma y textura, y utilizando sus características formales y temáticas como material para crear otro objeto. En el caso de la escultura *Madre Naturaleza*, el artista usa juguetes plásticos (representaciones del mundo animal y vegetal como insectos y palmeras) para crear el torso de un cuerpo femenino. Paradójicamente, la pieza no está compuesta de elementos orgánicos, sino de pequeños juguetes plásticos que conforman y pueblan el torso de una mujer.

El cuerpo-objeto/Objetos corpóreos

La cosificación del cuerpo femenino a través de su representación ha sido un tema constante en la historia del arte occidental. Pero el cuerpo es también un objeto-cuerpo. Los cuerpos son objetos sociales que “se han escrito bajo varios regímenes de poder institucional (discursivo y no discursivo), como una serie de vínculos (o actividades, posiblemente) que forman conexiones superficiales o provisionales con otros objetos y procesos”.¹² El cuerpo es el lugar tanto de la mente como de la cultura.¹³ Se define no solo en sí mismo, sino en relación con otros cuerpos, objetos, cosas y procesos. Sin embargo, no solo los cuerpos son objetos sociales, los objetos son también cuerpos sobre los que se escribe. De esta manera, estos se convierten en corpóreos y contextuales. Desde los objetos y su representación hasta los *readymade*, los objetos llevan consigo inscripciones culturales e

históricas sobre el género y el poder. Con obras de René Peña (Cuba), Liliana Porter (Argentina/Nueva York), Liset Castillo (Cuba) y Rafael MirandaMattei (Puerto Rico), la sección “El cuerpo-objeto/Objetos corpóreos” reúne obras que representan o incluyen objetos que suscitan reacciones sobre el género en el espectador, y revelan cómo estas están cargadas de asociaciones y significados construidos socialmente. La sección desarrolla, por temas, ideas relacionadas con los objetos, incluidas las nociones preconcebidas sobre la feminidad y el cuerpo como herramientas para hacer arte.

Las fotografías del artista cubano René Peña abordan el tema del cuerpo y su relación con su entorno social, en particular cómo el sujeto contemporáneo negocia su individualidad dentro de las categorías sociales e institucionales impuestas. En la fotografía “Sin título” (2007), Peña emplea el negro y el blanco para resaltar los contrastes entre la figura humana y un objeto, en este caso el rostro de un hombre de perfil y una tetera, un objeto de uso doméstico usualmente vinculado con el universo femenino. El gesto del protagonista de la imagen creada por Peña, con los labios convertidos en una extensión de la boca de la tetera, sugiere una corporalidad en el objeto de la cual surgen ideas relacionadas con el género, la sexualidad y la maternidad.

En sus pinturas, dibujos e instalaciones, Liliana Porter usa objetos (usualmente figurillas) que encuentra en pulgueros y tiendas de antigüedades para crear narrativas visuales sobre la condición humana, y en donde el espectador tiene la libertad de producir significados y asociaciones basadas en su propia subjetividad. La pintura *Deer/Dear* (2004) establece una relación lúdica, lingüística y temática entre la figurilla colocada en la esquina superior derecha de la pintura, una mujer con un vestido largo, y la imagen de un ciervo. Las miradas en la pieza son múltiples: la mirada del espectador se torna hacia las miradas correspondidas en la obra, en donde el ciervo mira arriba hacia la figurilla. El título de la pintura sugiere las múltiples asociaciones y contradicciones entre el mundo animal y el humano.

En *Knot* (Perfect Love) (2014), Liset Castillo usa arena como materia prima para crear la forma de una sogá con un nudo. La arena, metáfora del tiempo y su transitoriedad, se solidifica en un cuerpo o, como el título sugiere, en una unión perfecta. Si bien la arena es un material que de por sí no permite la elaboración de esculturas que resistan el paso del tiempo, en esta pieza, se logra transformar sus posibilidades corpóreas. Esta nueva materia, la arena transformada en la forma de fibras entretejidas, alude a la tierra y su unión perfecta, y a la noción del tiempo y deseo de su permanencia total. Y qué es el amor perfecto sino el deseo de una plenitud entrelazada y permanente, una fusión perfecta de los cuerpos.

Las exhibiciones de arte que intentan formular una crítica feminista de la sociedad y de sus estructuras patriarcales a menudo solo presentan obras de artistas mujeres. Pero, ¿qué ocurriría si los curadores incluyen en este tipo de exhibiciones a artistas hombres que han adoptado una posición en contra del patriarcado y sus roles de género? En *Just for Men* (2012), Rafael Miranda-Mattei reacciona al *performance* de la artista de las Bahamas Janine Antoni, titulado *Loving Care* (1993), en el que la artista sumerge su cabellera en un cubo de tinte para cabello y trapea el piso con esta. Es decir, la artista utiliza su cuerpo como brocha para “pintar” el piso de la galería. Con este *performance*, Antoni presenta una crítica de corte feminista sobre los roles de género en la sociedad y en el mundo del arte al combinar una tarea doméstica realizada por la “mujer de la casa” con la tradición masculina de la “pintura de acción”. En una subversión de los roles de género, Miranda-Mattei sumerge su cabello en un cubo lleno de tinte de la marca *Just for Men*, formulado solamente para hombres, y pinta la palabra “macharrán” sobre una tela extendida en el suelo. La acción de Miranda-Mattei apunta hacia la posibilidad de desarrollar una crítica feminista desde una perspectiva masculina, al mismo tiempo que confirma la opinión de Antoni sobre el machismo existente en el ámbito de las artes visuales.

El cuerpo es una superficie de inscripción.¹⁴ La representación del cuerpo en las artes visuales cuenta la historia de las cosificaciones, pero también de la resistencia y del empoderamiento, de figuras, formas y objetos que se asocian culturalmente con los roles de género. El cuerpo ha sido y continúa siendo cosificado, mientras que los objetos han pasado a ser también cuerpos contruidos por la cultura y la sociedad. Y si los cuerpos y objetos están contruidos socialmente, ¿en qué medida es la división entre naturaleza y cultura una oposición falsa, un mecanismo de la sociedad patriarcal para contruir roles de género basados en un sistema de dualidades? En la sociedad occidental, la división mente/cuerpo es medular a su adjudicación de los roles a través del género. Las obras presentadas en *Corporalidades*, realizadas por artistas de América Latina y el Caribe, reivindican la diferencia a través del cuerpo como naturaleza y cultura, no como un sistema de oposiciones binarias, más bien como elementos fundamentales para entender a las mujeres y su relevancia constante en la historia y la cultura.

Notas:

1. Históricamente, a las mujeres que aspiraban a ser artistas se les prohibía usar modelos desnudos y, por lo general, se les excluía de las academias de arte.
2. En la obra *Les Femmes d'Alger*, Pablo Picasso hace una representación de cinco prostitutas en un burdel en poses que, para aquel tiempo, se consideraban vulgares por sus connotaciones sexuales. Esta obra, así como muchas otras obras modernas, tiene influencias directas del arte africano.
3. Audrey Lorde abordó este asunto, incisivamente, en una carta abierta a Mary Daly a fin de formular una crítica del libro de Daly, *Gyn/Ecology*. Véase Audrey Lorde, “An Open Letter to Mary Daly | Audre Lorde (1979)”, *History is a Weapon*. Accedido el 2 de octubre de 2015. <http://www.historyisaweapon.com/defcon1/lordeopenlettertomarydaly.html>.
4. Es importante tener en cuenta que estos objetos fueron muy influyentes para los artistas modernos, incluidos Pablo Picasso, Henri Matisse y muchos otros.
5. Mucha de la crítica a estas dos exhibiciones tuvo que ver con que la producción de arte de países no occidentales fue descontextualizada y reducida a material etnográfico o presentada como manifestaciones culturales derivadas e inferiores en comparación con la producción de arte occidental.
6. En la mayoría de los sistemas de creencias ancestrales, entre ellos la tradición afrocaribeña, se asocia a las mujeres y a lo femenino con la energía vital y el poder de la naturaleza, representados en el arte a través de las grandes diosas. Además, en muchas sociedades africanas, incluida la sociedad kongo, el poder del hombre se mide según los dependientes que tenga; por lo tanto, se venera a las mujeres por su capacidad de procrear.
7. Judith Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (Buenos Aires: Paidós, 2008).
8. *Ibíd.*
9. *Ibíd.*
10. Para más información sobre la invención de las categorías raciales y la colonialidad del poder, véase: Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, ed. Edgardo Lander (Buenos Aires, CLACSO, 2000), 122-146.
11. Dawn Perlmutter, *Reclaiming the Spiritual in Art Contemporary Cross-Cultural Perspectives* (Albany: State University of New York Press, 1999).
12. Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 116. Traducción propia.
13. *Ibíd.*
14. Michel Foucault, “Nietzsche, Genealogy, History”, en *Language, Counter-Memory, Practice, Selected Essays and Interviews*, ed. D.F. Bouchard (Ithaca: Cornell University Press, 1977).

Corporalities

Physical and Material Representation of Women's Bodies

– Carla Acevedo-Yates

The representation of the woman's body is one of the most recurrent and controversial subjects in the history of the visual arts. In Western visual culture, with a few notable exceptions, one can say that women have been the object of the male gaze—a projection of their desires and often portrayed nude as sexualized objects—¹ where the act of looking as a source of pleasure plays a major role. From the idealized goddesses of the Greek and Roman tradition—the graceful and sensual beauty of the Venus de Milo—to the more contentious depictions of modernism, for instance Pablo Picasso's *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (1907),² women and their bodies have been the subject and object of the spectator's gaze, prescribing the structure and stratification of gender relations, and therefore reinscribing the foundations of patriarchy. And even if Western feminist theory has succeeded in articulating a critique of the participation and representation of women in society and history, it has done so by largely omitting the empowering histories of African and indigenous matriarchal societies: the African warrior goddesses, Afiyem, the Amazon women, the warrior women of Dan, and many others.³

Presenting a counterpoint to Western art histories, *Corporalities* is a group exhibition of artworks by artists from the Caribbean and Latin America that thematically approaches representations of women and the female form through painting, photography, sculpture, and video. From the point of view of the transatlantic slave trade until today, the exhibition emphasizes notions of corporality not only in the figure, but also in objects, contexts and materials, and how these reveal ideas regarding gender and power relations. The exhibition is subdivided into three sections each exploring a specific idea: “Resistance and Empowerment,” “Body: Figure-

Material,” and “Corporeal Objects/The Object-Body.” Artworks and their codes of representation are a reflection of the society that produced them. Representations of the body in the visual arts are mediated by cultural mandates, and communicate notions of historical context as well as social norms and behaviors. Although women are often associated with the body while men with the rational mind, the exhibition does not posit the corporality of the woman's body as a fetishistic object more aligned with ideas related to nature or the biological, but rather presents and questions representations of difference while reclaiming the body as a site of power. The artworks presented in *Corporalities*, made by women and men, depict representations and interpretations of the female body as both nature and culture, not as a system of binary oppositions, but as constitutive elements of history, place, and discourse.

African Art: Mask Making

Rather than approaching art made in the Caribbean Basin strictly through the artistic and linguistic terms of the West, it is important to acknowledge the ways in which African art, culture, and traditions—including mask making, religion, dance, and drumming—have impacted artistic production in the region. The concept of “African art,” however, is relatively recent. Unlike the Western art object, African masks have a very specific function in the societies in which they were made. Although these objects were formerly seen as no more than ethnographic material, in the twentieth century, experts in African history and society began giving these objects their artistic due, attempting to attribute them to specific artists, for example, which demonstrates these masks' shift in category from artifact to art object.⁴

Several important and controversial international exhibitions⁵ have integrated art from Africa with Western modern and contemporary art—most notably “*Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*” in 1984 at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York and *Magiciens de la Terre* in 1989 at the Centre

... women and their bodies have been the subject and object of the spectator's gaze, prescribing the structure and stratification of gender relations, and therefore reinscribing the foundations of patriarchy.

Georges Pompidou in Paris. The main purpose of including African masks in *Corporalities*, however, is not to establish a hierarchical structure between different artistic manifestations or to arrive at strict definitions—tribal objects, ethnographic material, or contemporary art—but rather to blur its boundaries, and to show how these cultural objects carry the ideals of the society that created them together with the context of their production. In the case of African art, these ideals were then transported to the Americas with the transatlantic slave trade, and remain an integral part of Afro-Caribbean culture and arts. Many of the artists whose work is shown alongside these masks, for instance José Bedía and Ana Mendieta, have been directly influenced by African art, whose references are visually and conceptually present throughout their work. The selection of masks presented in the exhibition—traditionally used in important ritual dances and ceremonial acts—are representations of women's faces with the features of idealized female beauty of each group or kingdom, underscoring the importance of the woman's role in African culture.⁶ The juxtaposition of these pieces alongside contemporary works demonstrates Africa's influence on the conception and representation of women's role in Afro-Antillean art and culture.

Empowerment and Resistance

When addressing representations of the female form in art, the relationship between corporality,

identity, and subjectivity, and the ways in which these concepts intersect with race and class should be considered. Bodies are not only socially and culturally constructed, their materiality, and thus their visibility as bodies, is an effect of power.⁷ During the times of slavery, the black body was the site of embodied colonization by the white slave master. The body of the black woman specifically was not only the property of the slave master, but also a site of surplus production in the pre-capitalist economy of the sugar cane plantation, since bearing more children into slavery produced more workers, and therefore more subjugated and oppressed bodies. The bodies of these black women constitute (un) represented bodies in history, the abject body, the body that fails to materialize.⁸ And if history is a machine that produces and reproduces relationships of power—an official history comprised of “exclusions and erasures”⁹—one must consider that the invention of racial categories (indigenous, black, white) has been instrumental for power relations in the Caribbean and the Americas,¹⁰ especially to create and perpetuate class distinctions and therefore labor classifications based on the color of a person's skin.

The section under the theme of “Empowerment and Resistance” includes artworks that address power relations represented and/or expressed through the body of women, specifically through the syncretic traditions and rituals of the Caribbean Basin. It gathers works by artists Luis Acalá del Olmo (Spain/

Puerto Rico), Manuel Álvarez Bravo (Mexico), José Bedia (Cuba), Joscelyn Gardner (Bahamas/Canada), Ana Mendieta (Cuba), and Víctor Vázquez (Puerto Rico). In the works presented, we see how the body is a site of resistance and empowerment either through the persistence of an embodied Afro-Caribbean syncretic belief system that does not make clear distinctions between nature and culture (since the times of slavery African based religion, music, and dance were forms of resisting oppression), or through recuperative histories of bodily resistance that have been excluded and/or erased from official narratives.

During the Middle Ages in Europe, portraiture became a social mechanism to express and perpetuate wealth, privilege, and beauty. Artist Joscelyn Gardner mobilizes this history, as well as that of the printing press, to materialize and make visible a history of resistance centered on the body of the black female enslaved population. *Creole Portraits III: Bringing Down the Flowers* (2009-2011) is a series of stone lithographs based on research in archival materials from sugarcane plantations in the Caribbean, which revealed that female slaves—most of them victims of physical violence and sexual aggression—used medicinal plants to abort their fetuses and thus prevent giving birth to children under slavery. Gardner's prints are interpretations of portraits of female slaves. However, these are not portraits in the traditional sense; the women appear with their backs to us, with distinctive hair styles of contemporary African women, and wearing around their necks some of the many colonial instruments of discipline, torture, and violence—such as the neck ring and the necklace of iron studs—that were used to oppress, subjugate, and control the slaves' bodies. Out of these instruments of pain emerge botanical illustrations remarkable for their delicacy and aesthetic quality. These non-traditional portraits not only represent the female slaves' physical, sexual, and reproductive resistance but also serve as visual witness to narratives excluded from official histories. The title of each lithograph is the scientific name in Latin of the botanical specimen portrayed, followed by the name of a female slave mentioned in the diary of Thomas Thistlewood an

Englishman living in Jamaica, overseer of the Egypt Estate plantation, who kept a record of all his sexual exploits in his personal diary.

Artists Luis Alcalá del Olmo, José Bedia, and Ana Mendieta reference the histories of syncretic cultures through representations of the body as acts of power and embodied resistance. In the portfolio of photographs *Haiti: The Spirits of the Earth* (2015), Luis Alcalá del Olmo documents and celebrates the beliefs and rituals of the syncretic Afro-Haitian religion, and especially the Vodou religion's *lwas* (sing. *lwa*, meaning “spirit” in the Fon language spoken in Benin) that are present everywhere in nature and are able to enter humans' bodies. Alcalá del Olmo's project is divided into six series, each corresponding to one of the pilgrimages of the liturgical year. “Untitled” belongs to the series *Ogoun Ferraillé*, the voodoo god of war. The celebration in honor of this god is held at Bassin Saint-Jacques, a mud pool into which the pilgrims throw themselves so their bodies will be possessed by the *loas*. Unlike the Western media's usual portrayals of the Haitian people, which stress poverty and victimhood, Alcalá celebrates the spiritual beliefs of a people that reaffirms its strength, its resilience, and its life in communion with the earth.

Influenced by the syncretic Afro-Cuban tradition and the indigenous cultures of the Americas, José Bedia explores the spiritual and vernacular universes of popular culture and the mythology of the original peoples. One of the central references in his work is the “Regla de Palo Monte”—a syncretic religion brought to Cuba from the region of the Congo (Angola) by the trans-Atlantic slave trade. In carrying out his research, Bedia employs ethnographic and anthropological methods, as he often travels to indigenous communities, lives with them, documents them, and collects material he later uses in his work. In *Sra. del Monte* (2013), he drew inspiration from the dry forest of a thorny tree called the *marabú* (*Dichrostachys cinerea*), a plant native to Africa and Southeast Asia that has invaded thousands of acres of Cuban land. In this forest rendered in tones of gray, ochre, and green, a hybrid figure, half woman and half insect, and inserted

into the principal figure, represents an alter ego of that main figure: a female figure that rises up and dominates, like a goddess within the thorny nature that surrounds her.

From 1976 to 1978, Ana Mendieta did a series of “earth-body” performance works, documented in photographs, at Old Man’s Creek in Iowa. These works explored the body as organic form and matter, establishing a ritualistic dialogue between the landscape and the female body whose objective was to invoke ancestral traditions related to the earth, thus reclaiming the association of women with nature, matriarchal societies, and ancestral goddess cults.¹¹ Mendieta, who was brought with her sister from Cuba to the United States by Operation Peter Pan, used her body as an instrument and a mark or print, exploring subjects such as world history, nature, sexuality, and gender violence. Strongly influenced by syncretic Afro-Cuban religions and Maya rituals, in “Untitled” from the *Siluetas Series* Mendieta covers her body in mud and poses in front of a tree with her arms upraised—a pose characteristic of the female ancestral deities—in spiritual communion with her natural surroundings. In this piece, as in others that allude to the symbolism of the “tree of life” found in many cultures, Mendieta fuses the female body with the landscape.

For artist Víctor Vázquez, however, syncretism does not consist exclusively of elements of the religions and traditions of African origin, but also of the daily rituals, whether public or private, of the islands’ individuals. In *El pan nuestro de cada día* (1998) [*Our Daily Bread*], Vázquez appropriates the title of Puerto Rican painter Ramón Frade’s iconic painting to develop a reflection on identity, nationhood, and eroticism. In this work, Vázquez subverts Frade’s image—a typical *jíbaro*, or countryman, from the mountains of Puerto Rico’s interior, carrying a large stalk of plantains, his family’s “daily bread”—to portray a nude woman with a stalk of plantains between her legs. The plantains here, then, are not just a symbol of Puerto Rican identity but also of a hyperbolic phallic eroticism. In creating an image of a strong female, empowered by her

sexuality, Vázquez recontextualizes the symbols of Puerto Rican identity and in so doing, questions its foundations and origins.

The advent of photography allowed artists to depict the world with all of its imperfections and inconsistencies. Although the medium cannot escape the subjective gaze behind the shutter, photography captures the world in the real. Not being able to represent idealized versions of the female form, as with painting and sculpture, photography allowed more accurate representations of the body. Manuel Álvarez Bravo is one of the most important photographers of the twentieth century, and one of the pioneers of photography and modernism in Mexico. His images capture scenes of daily life—the urban landscape of Mexico City, the nude, rural areas of the country, and popular rituals—with irony and great poetic sensitivity. His work is distinguished by never using stereotypical images of the landscape or Mexican customs, as he chooses instead to represent the symbolism and poetics of bodies, objects, scenes, and materials that reflect modernity in Mexico, as well as the social and political realities of the historical moment. In *Salome*, the nude torso of a woman appears in the foreground. To her side there is a stool with a tripod bowl on it holding what appears to be an indigenous Mexican mask. In making reference to the biblical story of *Salome* (1970s), Álvarez Bravo suggests the empowerment of woman through her body and her sensuality.

Body: Figure-Material

Depictions of the body as figure and material are presented in the section “Body: Figure—Material,” which includes works by Annex Burgos (Puerto Rico), Hulda Guzmán (Dominican Republic), Sandra Ramos (Cuba), Joaquín Reyes (Puerto Rico), and Federico Uribe (Colombia). Here, images develop through the body as figure and unfold into more material and hybrid representations. Some works in this section are more aligned with ideas rooted in the Western art tradition, depicting recurrent scenes in Western art history such as a woman in a landscape or a leisurely picnic. Other works

incorporate notions of the body with that of materials, contexts, and objects thereby creating more contemporary and complex renditions. All of the works, however, some in more explicit ways than others, slightly diverge from classical representations of the female figure.

In works that follow a more modern tradition—those by Joaquín Reyes and Hulda Guzmán—the body figures predominantly, either as part of a natural landscape or front and center as its main concern. The representation of women, for instance, is a consistent theme in Joaquín Reyes' work, whether foregrounded as portraits or as part of a natural landscape. In *La Monna Vanna* (1975), a woman in a striking red-orange hat and dress of the same color stands in a nighttime landscape under an enigmatic double crescent moon: a landscape structured by geometric forms and warm colors that produces an aesthetic experience of repose and tranquility. The picnic, or *déjeuner sur l'herbe*, and its scenes of pleasure, idleness, and relaxation, is a recurrent subject in the history of Western painting. Guzmán brings this subject up to date, reconfiguring the tradition with a series of large-format paintings among which is *TV Picnic* (2009). Here, Guzmán creates a visual narrative in which sensuality and nature play central roles. The scene portrayed in *TV Picnic* is comprised of a group of young people enjoying a picnic under a tree, among them a little girl on a swing, a nude pregnant woman, and a man wearing high-heeled shoes. Toward the rear of the picture, on the right, can be seen an enigmatic figure that suggests the fantasy of the scene represented. It is an unusual scenario if we are to consider the history of picnic imagery in the history of art.

In other works, specific contexts and materials function to either confine the body, liberate it, or repurpose it. A context identifies a body; it inscribes it with the social, political, and economic histories of the place. And if the body is socially constructed and not a result of pure biological processes, then to understand the context where the body is formed is to fully comprehend the extent of its complex materiality. In Sandra Ramos' work, the body is conceived as a site for the reflection of social

and political concerns. The animated short titled *Aquarium* (2013) presents a narrative in which a girl wearing a school uniform of the post-Revolutionary period in Cuba—perhaps a self-portrayal of the artist—finds herself confined in an aquarium in the middle of an ocean that encloses the island of Cuba. From a narrow strip of sand, the island becomes a maze from which the little girl tries desperately to escape. Here, the aquarium functions as a metaphor of the Cuban political situation and the isolation of its island-bodies.

The body as form, material, and subject is one of the central motifs of the work of artist Annex Burgos. She uses the body as a metaphor in order to deal with human beings' existential concerns. *Embestida: ante todas las cosas* (2013) [Lunge: Faced With All That's Before Me] is an assemblage in mixed media—wood, neon, and photograph—that employs a highly codified formal language. The face of a woman is shown in profile—a portrait in the absence of the rest of the body that faces the world, as the title suggests, with almost animal strength and ferocity. According to the artist, “this piece presents the moment when the consequences of an act are being considered. The number 8 symbolizes power, and set on its side it is the symbol of infinity.”

The sculpture *Madre Naturaleza* (2004) by Federico Uribe offers a transitional moment in the exhibition between the body as figure, the body as material, and the body as object. Uribe constructs sculptures and paintings with consumer objects and everyday objects use such as pencils, electric cords, shoelaces, and books. He imagines the objects' potential to become something else, selecting them for their color, form, and texture, and uses their formal and thematic characteristics as material out of which to create another object. In the case of the sculpture *Mother Nature*, Uribe has used plastic toys—representations of the animal and plant world such as insects and palm trees—to create a female torso. Paradoxically, the piece is not composed of organic elements, but rather of small plastic figures that make up and inhabit a woman's torso.

The Object-Body/Corporeal Objects

The objectification of the female body through its representation has been a constant theme in the history of Western art. But the body is also an object-body. Bodies are social objects that are “written upon by various regimes of institutional, (discursive and non discursive) power, as a series of linkages (or possibly activities) which form superficial or provisional connections with other objects and processes.”¹² The body is the site of both mind and culture.¹³ It is defined not only within itself, but in relation to other bodies, objects, things, and processes. Yet, not only bodies are social objects, objects are also bodies that are written upon. In this way, these become corporeal and contextual. From objects and their representation to actual readymade objects, objects carry within them cultural and historical inscriptions related to gender and power. With works by René Peña (Cuba), Liliana Porter (Argentina/New York), Liset Castillo (Cuba), and Rafael Mirand-Mattei (Puerto Rico), the section “The Object-Body/Corporeal Objects” comprises works that represent or include objects that elicit responses related to gender in the viewer, revealing the ways in which these are charged with socially constructed meanings and associations. The section thematically elucidates ideas related to objects, including preconceived notions regarding femininity and the body as a tool to make art.

The photographs of Cuban artist René Peña deal with the body and its relationship to its social surroundings, in particular with the way the contemporary subject negotiates his or her individuality within the categories imposed by society and institutions. In the photograph “Untitled” (2007), Peña uses black and white to bring out the contrasts between the human figure and an object, in this case a man’s face in profile and a teapot, a domestic vessel usually associated with the female universe. The protagonist’s gesture in the image created by Peña—his lips becoming an extension of the teapot’s spout—suggest a corporality in the object from which arise ideas related to gender, sexuality, and maternity.

In her paintings, drawings, and installations, Liliana Porter uses objects (usually small figures or figurines) she finds in flea markets and antique stores to create visual narratives on the human condition, and in which viewers have the freedom to produce meanings and associations based on their own subjectivities. The painting *Deer/Dear* (2004) establishes a playful linguistic and thematic relationship between the figurine set on the upper right of the painting—a woman in a long dress—and the image of a deer. The gazes in the piece are several: the viewer’s gaze turns toward the reciprocated gazes in the work, in which the deer gazes up at the figurine. The title of the painting suggests the multiple associations and contradictions between the human and animal worlds.

In *Knot* [Perfect Love] (2014), Liset Castillo uses sand as raw material to create the form of a knotted rope. The sand—a metaphor for time and its transience—is solidified into a body or, as the title suggests, a perfect union. Although sand is a material that cannot itself be shaped into sculptures that resist the passage of time, in this piece, its physical possibilities have been transformed. This new matter—sand transformed into the appearance of interwoven fibers—speaks of the land and its perfect union, and of the idea of time and the desire for complete permanence. And what is a perfect love if not the desire for an interwoven and permanent completeness, a perfect merging of bodies.

Art exhibitions that attempt to articulate a feminist critique of society and its patriarchal structures are often comprised solely of women artists. But what if curators also included in these type of exhibitions male artists that take a position against patriarchy and its gendered roles? In *Just for Men* (2012), Rafael Miranda-Mattei reacts to a performance by Bahamian artist Janine Antoni titled *Loving Care* (1993), in which she submerged her hair in a pail of hair dye and mopped the floor with it, thus using her body as a brush to “paint” the gallery floor. With that performance, Antoni combined a domestic chore generally performed by the “woman of the house” with the male tradition of “action painting”

to articulate a feminist critique of gendered roles in society and the world of art. In a reversal (or subversion) of gender roles, Miranda-Mattei submerges his hair in a bucket full of Just for Men hair dye—formulated, as its name implies, just for men—and paints the word *macharrán*—“ladykiller,” “macho-man,” “thinks he’s hot stuff”—on a canvas laid out on the floor. Miranda-Mattei’s action points toward the possibility of articulating a feminist critique from a male perspective while at the same time corroborating Antoni’s view of the machismo that exists in the world of the visual arts.

The body is a surface of inscription.¹⁴ The representation of the body in the visual arts tells the story of objectifications, but also of resistance and empowerment, of figures, forms, and objects that are culturally associated with gendered roles. The body has been and is objectified, while objects have also turned into culturally and socially constructed bodies. And if bodies and objects are socially constructed, to what extent is the nature/culture divide a false opposition, a mechanism of patriarchal society to construct gendered roles based on a system of dualities? In Western society, the mind/body split is central to its adjudication of roles via gender. The works presented in *Corporalities* made by artists from the Caribbean and Latin America, reclaim difference through the body as both nature and culture, not as a system of binary oppositions, but rather as equally essential elements for understanding women and their continued relevance in history and culture.

Notes

1. Historically, women who aspired to be artists were not allowed to use nude models and were for the most part excluded from art academies.
2. In *Les Femmes d'Alger* Pablo Picasso represents five prostitutes in a brothel in poses that were considered vulgar at the time due to their sexual connotations. This work, as well as many other modern works, is directly influenced by African art.
3. Audrey Lorde poignantly addresses this issue in an open letter to Mary Daly with the purpose of articulating a critique to Daly's book *Gyn/Ecology*. Please see Audrey Lorde, "An Open Letter to Mary Daly | Audre Lorde (1979)," *History is a Weapon*, accessed October 2, 2015. <http://www.historyisaweapon.com/defcon1/lordeopenlettertomarydaly.html>.
4. It is important to note that these objects were highly influential for modern artists including Pablo Picasso, Henri Matisse, and many others.
5. Much of the criticism articulated towards these two exhibitions had to do with the fact that art production from non-Western countries was either decontextualized and reduced to ethnographic material or presented as derivative and inferior cultural manifestations in comparison to Western art production.
6. In most ancestral belief systems, including the Afro-Caribbean tradition, women and/or the feminine is associated with the vital energies and power of nature, represented in art through the great goddesses. Also, in many African societies, including the Kongo society, the power of a man is measured through his dependents, therefore, women are revered for their childbearing capacities.
7. Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (New York: Routledge, 1993).
8. Ibid.
9. Ibid.
10. For more information regarding the invention of racial categories and the coloniality of power see Aníbal Quijano, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina" in *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, ed. Edgardo Lander (Buenos Aires, CLACSO, 2000), 122-146.
11. Dawn Perlmutter, *Reclaiming the Spiritual in Art Contemporary Cross-Cultural Perspectives* (Albany: State University of New York Press, 1999).
12. Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 116.
13. Ibid.
14. Michel Foucault, "Nietzsche, Genealogy, History," in *Language, Counter-Memory, Practice, Selected Essays and Interviews*, ed. D.F. Bouchard (Ithaca: Cornell University Press, 1977), 139-164.

Luis Alcalá del Olmo

Madrid, España

1969

Sin título (de la serie *Haití: Los espíritus en la Tierra*)

2015

Impresión de inyección de tinta

29 1/2" x 44"

Imagen cortesía del artista

Untitled (from the series *Haiti: The Spirits in the Earth*)

2015

Inkjet print

29 1/2" x 44"

Image courtesy of the artist



Manuel Álvarez Bravo

Ciudad de México, México

1902—2002

Salomé

1970s

Platinotipo

7 1/4" x 9 3/4"

Salome

1970s

Platinum print

7 1/4" x 9 3/4"



José Bedia

La Habana, Cuba

1959

Sra. del Monte

2013

Acrílico sobre tela

70" x 77"

Imagen cortesía de

Lyle O. Reitzel Gallery

Sra. del Monte

2013

Acrylic on canvas

70" x 77"

Image courtesy of

Lyle O. Reitzel Gallery



Annex Burgos

Nueva York, EE.UU.

1965

Embestida: ante todas las cosas

2013

Medio mixto

48" x 96"

Imagen cortesía de

Artífice Arte Contemporáneo

Lunge: Facing All That's Before Me

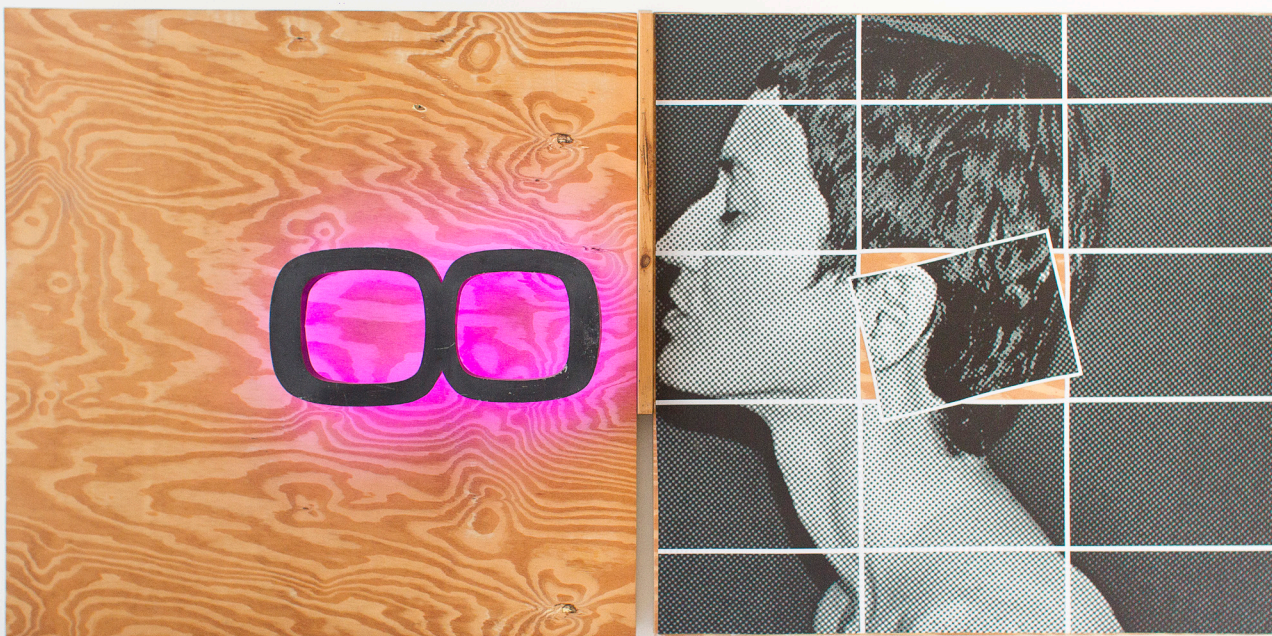
2013

Mixed media

48" x 96"

Image courtesy of

Artífice Arte Contemporáneo



Liset Castillo

Camagüey, Cuba

1974

Knot (Perfect Love)

2014

Arena, gel, alambre, tela, resina

41" x 17 7/10" x 17 7/10"

Imagen cortesía de Galería Habana

Knot (Perfect Love)

2014

Sand, gel, wire, cloth, resin

41" x 17 7/10" x 17 7/10"

Image courtesy of Galería Habana



Joscelyn Gardner

Barbados / Canadá

1961

Veronica frutescens (Mazerine)

2009

Litografía en piedra pintada a
mano sobre Mylar

36" x 24"

Imagen cortesía de la artista

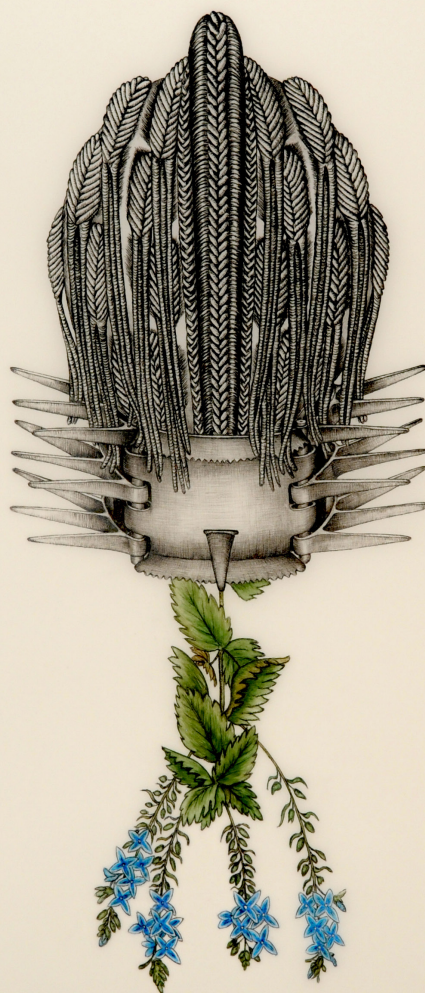
Veronica frutescens (Mazerine)

2009

Hand-colored stone lithograph
on frosted Mylar

36" x 24"

Image courtesy of the artist



Poinciana pulcherrima (Lilith)

2009

Litografía en piedra pintada a
mano sobre Mylar

50" x 30"

Imagen cortesía de la artista

Poinciana pulcherrima (Lilith)

2009

Hand-colored stone lithograph
on frosted Mylar

50" x 30"

Image courtesy of the artist



Manihot flabellifolia (Old Catalina)

2011

Litografía en piedra pintada a
mano sobre Mylar

36" x 24"

Imagen cortesía de la artista

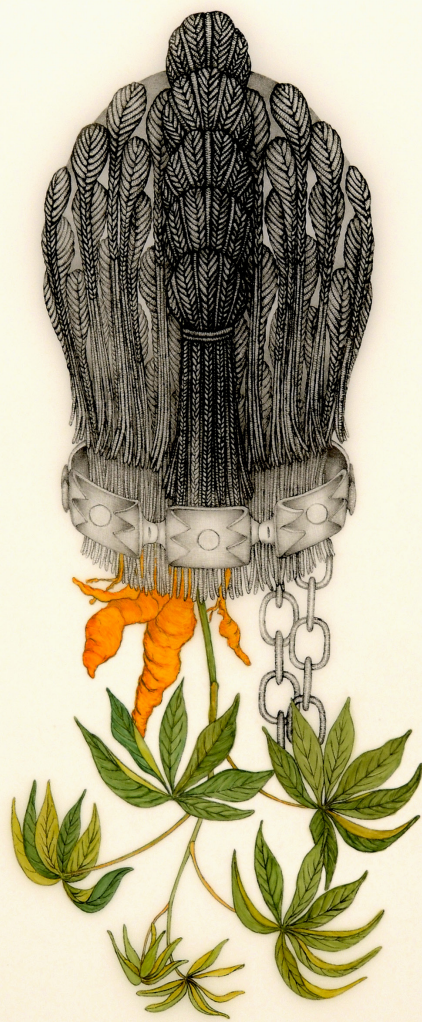
Manihot flabellifolia (Old Catalina)

2011

Hand-colored stone lithograph
on frosted Mylar

36" x 24"

Image courtesy of the artist



Hulda Guzmán

Santo Domingo,

República Dominicana

1984

TV Picnic

2009

Acrílico sobre tela

80" x 80"

Imagen cortesía de

Lyle O. Reitzel Gallery

TV Picnic

2009

Acrylic on canvas

80" x 80"

Image courtesy of

Lyle O. Reitzel Gallery



Ana Mendieta

La Habana, Cuba, 1948 – Nueva York, EE.UU., 1985

“Untitled” (de la serie *Silueta* en Iowa)

1976-1978

Fotografía a color documentado trabajo de tierra-
cuerpo con árbol y fango, Old Man’s Creek, Iowa

13 1/4” x 20”

Untitled (from the *Silueta* series in Iowa)

1976-1978

Color photograph documenting “earth-body” work
with tree and mud, Old Man’s Creek, Iowa

13 1/4” x 20”



Rafael J. Miranda-Mattei

Bayamón, Puerto Rico

1984

Just for Men (después de Janine
Antoni *Loving Care*, 1993)

2012

Video documentación, tinte de
cabello sobre tela

28'44"

Dimensiones variables

Imagen cortesía del artista

Just for Men (after Janine Antoni's
Loving Care, 1993)

2012

Video documentation, hair dye
on canvas

28'44"

Dimensions variable

Image courtesy of the artist



René Peña

La Habana, Cuba

1957

Sin título

2007

Impresión de inyección de tinta

39 3/8" x 54 1/4"

Imagen cortesía de

Galerie Intemporel

Untitled

2007

Inkjet print

39 3/8" x 54 1/4"

Image courtesy of

Galerie Intemporel



Liliana Porter

Buenos Aires, Argentina

1941

Deer/Dear

2004

Acrílico sobre tela con ensamblaje

63 1/2" x 64 1/2"

Deer/Dear

2004

Acrylic on canvas with
assemblage

63 1/2" x 64 1/2"



Sandra Ramos

La Habana, Cuba

1969

Acuarium

2013

Corto de animación en 3D

4'23"

Imagen cortesía de la artista

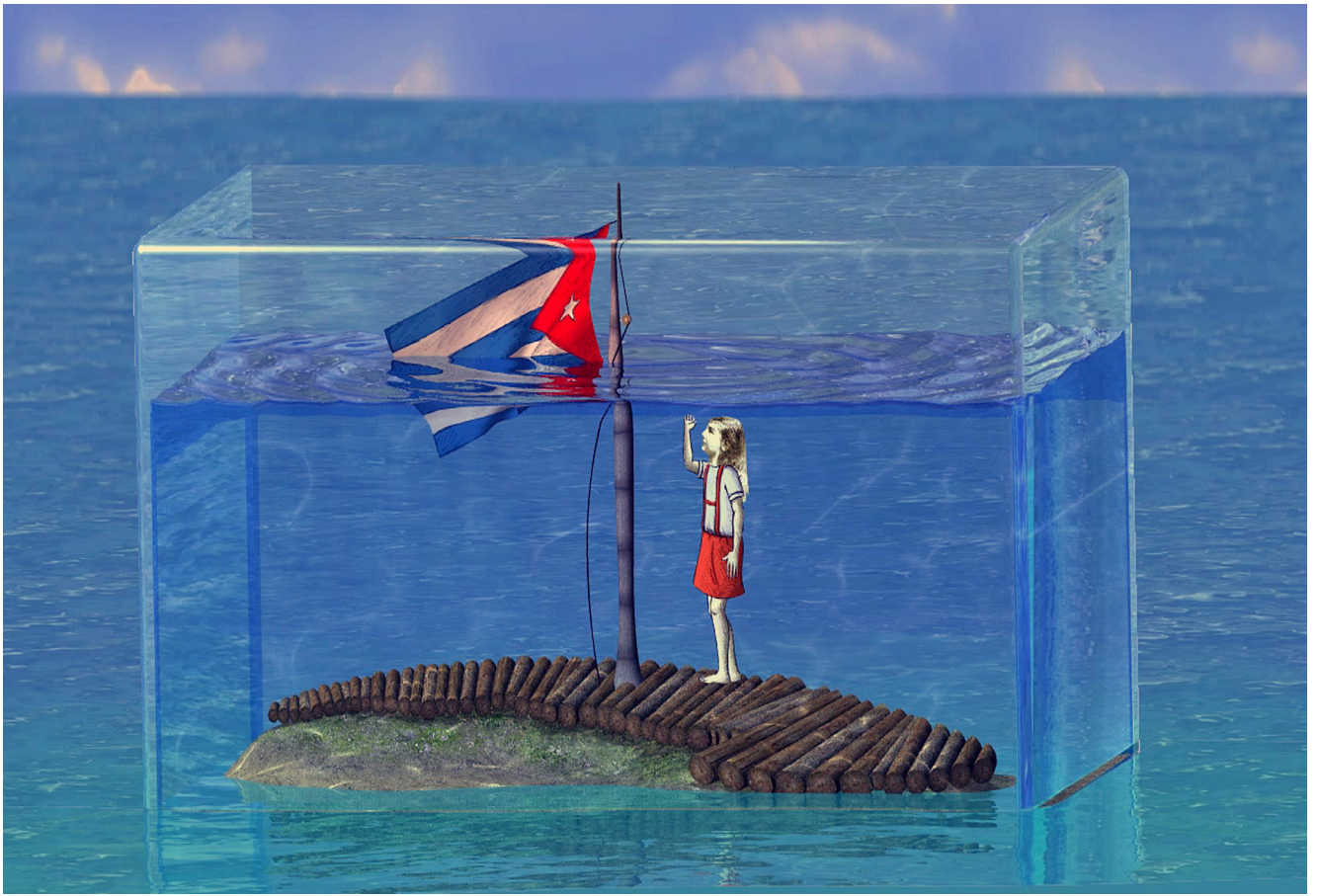
Aquarium

2013

Three-dimensional animated
video

4'23"

Image courtesy of the artist



Joaquín Reyes
Santurce, Puerto Rico
1949—1994

La Monna Vanna

1975

Serigrafía y collage

18" x 23 3/4"

La Monna Vanna

1975

Woodcut and collage

18" x 23 3/4"



Federico Uribe

Bogotá, Colombia

1962

Madre Naturaleza

2004

Escultura en técnica mixta y
materiales prefabricados en
resina plástica
32" x 116" x 12"

Mother Nature

2004

Sculpture comprised of
prefabricated materials
made of plastic resin
32" x 116" x 12"



Víctor Vázquez

San Juan, Puerto Rico

1950

El pan nuestro de cada día

1998

Fotografía en blanco y negro

pintada al óleo

48" x 48"

Our Daily Bread

1998

Black-and-white photograph,

oil paint

48" x 48"



Chokwe

Máscara africana
tradicional

Máscara femenina
(denominada Pwo)
Angola
Madera y pigmentos, tocado de
tejido vegetal y cañas, pendientes
de metal y pasta de vidrio
Objeto de transición del S. XIX al
XX o del primer tercio del S. XX

Mask: female (Pwo)
Angola
Wood and pigments, headdress of
plant material and reeds, earrings
of metal and glass
Transitional object 19th-20th c. or
first quarter 20th c.



Yoruba

Máscara africana
tradicional

Máscara femenina,
sociedad Gelede
Benín
Madera bajo una espesa pátina
costrosa negra y restos de
policromía roja
Principios del S. XX

Mask: female, Gelede spectacle
Benin
Wood under a thick black patina,
traces of red polychromy
Early 20th c.



Punu

Máscara africana
tradicional

Máscara femenina
Gabón
Madera, pigmento y kaolín
Principios del S. XX

Mask: female
Gabon
Wood, pigment, and kaolin
Early 20th c.



Crónica(o)

**Carlos Garaicoa
Eduardo Lalo**

**Sala Enfoque:
Pedro Cortés Forteza**

**La ciudad es un discurso y
este discurso es verdaderamente un lenguaje:
la ciudad habla a sus habitantes, hablamos
nuestra ciudad, la ciudad donde estamos,
simplemente por habitarla, por recorrerla,
por mirarla.**

Roland Barthes,
“Semiología y lo urbano”

Carlos Garaicoa

(Cuba, 1967; vive y trabaja entre La Habana y Madrid) emplea en su trabajo artístico un acercamiento multidisciplinar para referirse a cuestiones sociales, económicas y políticas que afectan la construcción de las subjetividades y el conocimiento en la situación global del mundo contemporáneo. Los medios que utiliza incluyen instalación, vídeo, fotografía, escultura, libros pop-up y dibujos, entre otros. Ha exhibido su trabajo de manera individual y colectiva en numerosas exhibiciones internacionales. Ha participado en eventos como: VIII Bienal de Shanghái; Bienal de São Paulo; Bienal de La Habana; Bienal de Venecia; Bienal de Moscú; Trienal de Yokohama y Trienal Echigo-Tsumari, en Japón; Bienal de Johannesburgo; Bienal de Liverpool; Documenta 11, Kassel y Trienal de Auckland. En 2007 recibió el premio de adquisición de Video Loop, Barcelona, por la obra *Yo no quiero ver más a mis vecinos*. En 2005 recibió el XXXIX International Contemporary Art Prize Foundation “Pierre de Monaco” en Montecarlo, y el Katherine S. Marmor Award en Los Ángeles.

(Cuba, 1967; lives and works in Havana and Madrid) employs in his artistic work a multidisciplinary approach to address social, economic, and political issues that affect the construction of subjectivities and our knowledge of the global situation of the contemporary world. The media he uses include installations, video, photography, sculpture, pop-up books and drawings, among others. He has taken part in art events such as: VIII Biennale of Shanghai; São Paulo Biennale; Havana Biennale; Venice Biennale; Moscow Biennale; Triennial of Yokohama, and Triennial Echigo-Tsumari in Japan; Johannesburg Biennale; Liverpool Biennale; Documenta 11, Kassel, and the Auckland Triennial. In 2007 he was awarded the acquisition prize from Video Loop, Barcelona, for the work *Yo no quiero ver más a mis vecinos*. In 2005 he received the XXXIX International Contemporary Art Prize from the “Pierre de Monaco” Foundation in Monte Carlo, and the Katherine S. Marmor Award in Los Angeles.

Eduardo Lalo

(1960; vive y trabaja en San Juan, Puerto Rico) es escritor y artista puertorriqueño. Es autor de *La isla silente*, *Los pies de San Juan*, *La inutilidad*, *donde*, *El deseo del lápiz* y *Necrópolis*. Su libro *Los países invisibles* ganó en España el Premio de Ensayo Ciutat de Valencia en 2007 y su novela *Simone* recibió en 2013 el prestigioso Premio Rómulo Gallegos. Ha dirigido dos medimetrajes en vídeo: *donde* y *La ciudad perdida* que han sido incluidos en muestras de vídeo latinoamericano en museos de Europa y América. Su obra visual se ha presentado en una quincena de exposiciones individuales y en múltiples colectivas. En 2013 se organizaron exposiciones individuales de su obra en Point of Contact Gallery de Syracuse University, EE.UU. y en el Centro de Estudios Latinoamericanos (CELARG) de Caracas, Venezuela.

(1960; lives and works in San Juan, Puerto Rico) is a Puerto Rican writer and artist. He is the author of *La isla silente*, *Los pies de San Juan*, *La inutilidad*, *donde*, *El deseo del lápiz*, and *Necrópolis*. His book *Los países invisibles* won in Spain the Ciutat de Valencia Prize (2007) and his novel *Simone* received the prestigious Rómulo Gallegos Prize (2013). He has directed two medium-length films: *donde* and *La ciudad perdida*, both of which have been included in Latin American video exhibitions in museums in Europe and America. His visual work has been presented in fifteen individual exhibitions and in multiple collectives. In 2013 two individual exhibitions of his work were organized at Point of Contact Gallery, Syracuse University, U.S.A. and at the Centro de Estudios Latinoamericanos (CELARG) in Caracas, Venezuela.

Crónica(o)

Leer la ciudad como texto

-Carla Acevedo-Yates

La ciudad es un discurso y este discurso es verdaderamente un lenguaje:

la ciudad habla a sus habitantes, hablamos nuestra ciudad,

la ciudad donde estamos, simplemente por habitarla, por recorrerla, por mirarla.¹

- Roland Barthes, "Semiología y lo urbano"

La ciudad es un ensayo visual. En sus suelos, edificios y cuerpos se escriben las historias sociales, políticas y económicas de un país y sus habitantes. El cuerpo que transita y se desplaza por la ciudad, el transeúnte, forma parte de una textualidad que se entreteje con la historia y la memoria. La textualidad de la ciudad tiene distintos niveles de visibilidad. Algunos textos son más visibles y visuales que otros; aquellos plasmados sobre edificios antiguos o recién contruidos, letreros de tiendas y comercios que surgen y que aunque desaparezcan persisten en la arquitectura como vestigios de un pasado y augurios de un futuro incierto. ¿Dónde se narran las historias de una ciudad sino en sus suelos, en sus muros, en sus cuerpos?

Presentando obras de Carlos Garaicoa y Eduardo Lalo, *Crónica(o)* toma como punto de partida la ruina arquitectónica urbana y sus inscripciones textuales para construir una reflexión crítica sobre realidades sociales, políticas y económicas. El trabajo de ambos artistas se nutre de la acción de caminar por la ciudad, del acto de observar y documentar. El título de la exhibición tiene una función doble. Por un lado, conceptualiza la ciudad desde el lenguaje y lo literario, desde el intersticio entre la historia y la ficción, lo visible y lo invisible. Por otro, presenta un juego lúdico de palabras con la presencia implicada en el paréntesis de la palabra "crónico." Lo crónico se refiere a aquello que persiste en el tiempo, que presenta unos síntomas recurrentes. En el contexto de esta exhibición, lo crónico se percibe como la

persistencia de la historia plasmada en la ciudad, pero hecha invisible por los discursos oficiales. En una geografía en donde las palabras también comprenden un sistema de carencias, la crónica(o) marca la dimensión poética y política de la ciudad a través de sus fragmentos textuales, materiales y corporales.

El cuerpo que camina por la ciudad es un lector quien a través de sus movimientos se apropia y transforma los fragmentos de la ciudad.²

Caminar es, por lo tanto, un ejercicio de lectura, de inscripción y de reescritura de un lenguaje no verbal. En cualquier ciudad, el transeúnte/lector se encuentra inmerso en un sistema de signos inestables que van produciendo el espacio que le rodea. Al mismo tiempo, los cuerpos que existen y se desplazan por la ciudad van produciendo de manera activa el espacio urbano. Según Henri Lefebvre, la ciudad es un producto de las relaciones sociales entre sus habitantes; un espacio producido por una dialéctica constante de interacciones sociales. No es un espacio inerte o estático, sino más bien un espacio social siempre en proceso. En *La Producción del espacio*, Lefebvre define tres espacios conceptuales en una dialéctica continua: la práctica espacial, la representación del espacio y el espacio representativo.³ A partir de estos conceptos interconectados, surge la posibilidad de leer la ciudad a través de la arquitectura, el espacio público y el espacio de lo "vivido."

Si la ciudad es un texto y el transeúnte un lector, ¿qué lenguaje hablan los diferentes elementos que componen la ciudad y dónde yacen exactamente las posibilidades para su lectura? El teórico francés Roland Barthes aborda estos interrogantes a través de lo que llama una semiótica de la ciudad. Influenciado en gran parte por los textos de Victor Hugo, Barthes alude al contenido semántico de la ciudad; la carga de significados históricos sobre las estructuras que la componen. Para Barthes, la ciudad es un discurso, una ideología, y sus habitantes se encuentran en una conversación sostenida e incesante con ella. En este sentido, el lenguaje es a la vez un sistema de comunicación verbal que utiliza un alfabeto, un sistema de signos no verbales y una comunicación corporal entre

cuerpo y estructura que nace del movimiento y el desplazamiento.

La ciudad habla un lenguaje urbano compuesto de palabras, signos y cuerpos en movimiento. Todos estos elementos comprenden una arquitectura urbana cargada de diferentes tipos de elementos textuales: letreros comerciales, graffiti, papeles escritos tirados al suelo, tablillas de autos que transitan de un lado a otro, cuerpos, conversaciones, palabras sueltas, interpelaciones. Los signos son los fragmentos materiales de la ciudad, aquellas estructuras que comunican las historias sociales y políticas del contexto de su producción: los edificios, los muros, las aceras. Pero también está la arquitectura corporal de los ciudadanos que habitan la ciudad. El cuerpo del transeúnte que camina y que va produciendo con su movimiento el espacio urbano. Mientras tanto, la ciudad habla, observa, mira. Y es en ese acto de mirar—la mirada correspondida entre la ciudad y el cuerpo que la transita—que se producen los espacios urbanos en constante movimiento y transformación.

Los artistas Carlos Garaicoa y Eduardo Lalo trabajan con la cultura visual de lo urbano— las fachadas, los muros, el detrito, los cuerpos. La exhibición *Crónica(o)* yuxtapone obras que registran la ciudad; momentos que apuntan hacia un tiempo específico mientras hacen contrapunto con el presente. Ambos artistas abordan la ciudad como un texto a ser leído, descrito y reescrito por el *flâneur* que transita por sus calles. El *flâneur* es un término utilizado por el poeta francés Charles Baudelaire para describir el transeúnte parisino del siglo diecinueve que observa las actividades de la ciudad moderna. Para Baudelaire, la modernidad se define en las actividades del *flâneur*; el que deambula por la ciudad sin rumbo definido, a la deriva, observando y reportando sobre las interacciones sociales en el espacio urbano, espacio epítome de la modernidad. Al igual que el *flâneur*, el artista-fotógrafo atestigua la ciudad, la plasma en imagen, la reproduce, la disemina. Con la modernidad también surge la sociedad del consumo masivo, mejor representada por la aparición de las primeras tiendas por departamento, o *grands magasins*, en París a mitad

del siglo diecinueve.⁴ En la obra de Carlos Garaicoa y Eduardo Lalo, el fracaso de la modernidad, los efectos del consumo exacerbado y el detrito de la historia en la arquitectura urbana nos remite a la historia social y política del territorio.

En la obra *Frases* (2009), Carlos Garaicoa hace referencia a la época gloriosa económica de los años 1940 y '50 en La Habana, Cuba a través de las fachadas y los suelos de la ciudad. Durante este periodo, justo antes de la revolución del 1959, Cuba se encontraba en pleno desarrollo económico y apogeo de la modernidad. Durante esta época, el consumo masivo de bienes y servicios se convierte en una de las actividades principales para atraer el turismo a la isla. Tiendas por departamento tales como “El Encanto” fueron construidas y estructuradas según el estilo parisino, con prendas de vestir de diseñadores europeos⁵ y un salón para damas al estilo francés, ubicando así a La Habana como lugar de consumo de lujo en las Américas. Aunque en el 1961 el edificio de la tienda “El Encanto” fue destruido, la tienda es un símbolo de lo que fue la efervescencia económica en Cuba antes de la revolución, la cual a menudo se interpreta con cierta nostalgia.

A pesar de este trasfondo histórico, Carlos Garaicoa no presenta una imagen nostálgica del pasado, sino más bien una perspectiva crítica de cómo las evidencias textuales de estas tiendas sobre el cuerpo de la ciudad narran historias sobre realidades del presente. *Frases* es una caja de edición limitada de diez foto-grabados publicado por la editora La Caja Negra en Madrid. Las fotografías en blanco y negro que comprenden el libro de artista son de las fachadas de establecimientos comerciales de los años 1940 y '50 en La Habana que han sido abandonados o que han caído en desuso. Los letreros de estas tiendas, que ya no cumplen su función inicial, se convierten en una forma de literatura urbana que narra la historia de un pasado económico solvente. Garaicoa interviene estos letreros con comentarios poéticos que dialogan con la realidad cubana. Interpretados como “haikus callejeros” por la curadora Corina Matamoros, las frases de Garaicoa oscilan entre un registro lúdico y uno político.

“La Época / Ésta / Es igual / A miseria.”

En *Frases* Garaicoa logra puntualizar sus críticas más acertadas por medio del juego lingüístico. Utilizando el nombre de la tienda como material, y tomando en consideración la diversidad de significados que suscitan en el presente, el artista ha redactado comentarios poéticos para cada imagen que luego fueron grabados sobre la superficie del papel. A través de esta sutilidad formal se desenvuelve una crítica punzante a los efectos de la revolución, en particular a los estragos que sufrió la economía nacional, visibles en el cierre y deterioro de lo que antes fue el centro comercial de La Habana. De igual manera que “El Encanto,” a menudo los nombres de las tiendas seleccionadas por Garaicoa para *Frases*, si se tiene en cuenta el contexto pos-revolucionario de la isla, proveen un contrapunto irónico a realidades más sórdidas. En uno de los foto-grabados, una imagen de la fachada deteriorada de la tienda de electrónicos “RCA Victor,” la intervención realizada por Garaicoa lee de la siguiente manera: PueRCA Victoria/ que nos honra / indecible vida / la que honramos. “La Época,” una tienda que vende en divisas y que aún se encuentra abierta hoy día, también cae bajo la mirada crítica de Garaicoa. Quizás pensando en la coyuntura histórica, el artista afirma que “La Época / Ésta / Es igual / A miseria.” El estado actual de la tienda, la cual según un reciente reportaje está en condiciones caóticas,⁶ se convierte en una metáfora para la situación social, política y económica de la isla.

La video instalación *Fin de Silencio Suelos Contrastados* (2010) y *Fin de Silencio Suelos Colores* (2010) dialoga de manera directa con la serie *Frases* (2009). Sin embargo, en esta pieza Garaicoa se enfoca en las aceras de las tiendas, en donde los nombres originales de estas se encuentran inscritos en el terrazo, una tradición cubana que también ha sido abandonada y olvidada. Al igual que en el trabajo de

Eduardo Lalo, el suelo lleva toda la carga histórica y semántica de la ciudad.

No puedo irme nunca de la ciudad de mi escritura.
Eduardo Lalo, *donde*

En la portada de uno de los cuadernos de Eduardo Lalo, podemos leer las siguientes palabras: veo, leo, existo, registro. Esta inscripción ofrece una síntesis de las estrategias artísticas y literarias de Lalo. El acto de mirar, de observar la ciudad—que a su vez nos observa a nosotros—y la acción de escribir y tomar fotos son esenciales para la comprensión de su obra. El mirar y documentar—la mirada que atestigua—representa un acto político que hace visible las tachaduras y omisiones de la historia. En sus propias palabras, Lalo trabaja “con todo el cuerpo,” escribiendo, dibujando y tomando fotografías mientras camina por la ciudad y apunta sus anécdotas y encuentros entre objetos, cuerpos y materiales. Al final, la ciudad como cuerpo textual es la gran protagonista de ambos su obra plástica y su literatura. Es en ella donde se desenvuelven las tramas ficticias, pero también donde se refleja la condición del *donde*, concepto que elabora en el ensayo fotográfico homónimo. A través de la presentación de un diverso cuerpo de trabajo en varios medios, *Crónica(o)* esboza de manera visual la escritura de Lalo; una narrativa visual compuesta de imágenes, signos y símbolos que establece una relación estrecha con su trabajo literario.

En la novela *Simone*, galardonada con el prestigioso Premio Rómulo Gallegos (2013), el arte juega un papel central. El personaje Li Chao, una inmigrante China que habita y transita los márgenes de la sociedad puertorriqueña, es también una artista que realiza dibujos hechos de palabras escritas unas sobre otras para crear tachaduras y manchas.

**Ser como el fotógrafo que
descubre el suelo que nos sostiene, pero
que el horizonte (fetiche occidental de los
panoramas) no nos ha dejado ver. Elegir las
aguas que se pierden por las alcantarillas,
los guijarros, las manchas, las marcas
herméticas de nuestros ensayos de demencia
y decir, ésta es la escritura que no se pondrá
en papel, éste es el nuevo libro imposible,
que ésta es la frontera, aquí están los
pasajes sin título.”**

El protagonista y narrador de la novela toma retratos de los trabajadores chinos en restaurantes para plasmarlos por San Juan. En el trabajo de Lalo, el arte representa un acto de visibilización.

Ser como el fotógrafo que descubre el suelo que nos sostiene, pero que el horizonte (fetiché occidental de los panoramas) no nos ha dejado ver. Elegir las aguas que se pierden por las alcantarillas, los guijarros, las manchas, las marcas herméticas de nuestros ensayos de demencia y decir, ésta es la escritura que no se pondrá en papel, éste es el nuevo libro imposible, que ésta es la frontera, aquí están los *pasajes sin título*.”

Eduardo Lalo, *donde*

En el ensayo fotográfico *donde* el suelo es el lugar recóndito y olvidado de la ciudad en el cual se acumulan todas sus historias. El suelo recoge el detrito que pasa desapercibido de la mirada del transeúnte. Son estos restos lo que nos sostienen. El fotógrafo lo descubre, lo documenta, lo visibiliza. Este suelo también comprende una escritura, la escritura que el papel no aguanta. Los “pasajes sin título” que menciona Lalo son quizás todas aquellas historias que no llegan al registro del lenguaje y que solamente se pueden narrar a través de la comunicación visual. Para Lalo el interés visual de la ciudad a menudo está en la acera, en los muros, en el suelo, en espacios visuales muy cerrados, sin horizontes. A Lalo le interesan más las historias que cuentan los cuerpos que transitan por la ciudad, los textos imposibles de la escritura implícita. El fotógrafo es, entonces, ese cuerpo que transita y se desplaza por la ciudad, un *flâneur* que transforma su mirada en imágenes.

Las fotografías de Eduardo Lalo se han publicado en los libros de artista *Los pies de San Juan* (2002), *donde* (2005) y *El deseo del lápiz* (2010). En todos la ciudad y sus estructuras son la protagonista de un ensayo visual que incorpora y yuxtapone imagen y texto. En la selección de fotografías inéditas presentadas en *Crónica(o)*, Lalo continúa desarrollando el concepto del “donde,” no como una interrogante o como una geografía sino como una condición

temporal tan cambiante e inestable como la identidad. Para el artista y escritor, el donde no se define a través de la especificidad del lugar físico, sino a través del viaje y del encuentro entre la otredad y el universo interior del sujeto. Aunque Lalo tomó estas fotografías durante sus viajes por distintas ciudades alrededor del mundo, todas comparten una mirada atenta y poética hacia la ciudad. Lo esencial en estas imágenes no es el donde geográfico, sino la mirada del sujeto traducida en imagen, el momento que expresa el acto de hacer visible todo lo que queda y cae entre líneas.

Detrás de estas palabras hay otras; el texto contiene fantasmas de textos perdidos. El texto es un residuo.

Eduardo Lalo, *donde*

Como bien afirma Lalo en *donde*, él es un escritor para arqueólogos. Es el residuo, el fragmento, lo que ha sido relegado a los márgenes, lo que ocupa un lugar privilegiado en su trabajo. En *donde*, al final es la grieta, esa ruptura geológica, que logra sintetizar el trazo, la línea como escritura. La grieta del pavimento, en el suelo, en la arquitectura, es una imitación de la escritura. De esta forma, las fotografías *Dibujo de árboles* y *Property Line* son un reflejo de la mirada de Lalo en torno a la escritura en los suelos de la ciudad. El dibujo, al igual que la escritura, comienza con la línea, con el trazo sobre una superficie. En *Dibujo de árboles*, las líneas curvas que recorren el suelo son el reflejo de las ramas de los árboles. De lejos parecen grietas sobre el pavimento. Según Lalo, “la grieta constituye una escritura sin palabras.” Al igual que la grieta geológica, la falla, las sombras también son acciones del tiempo. Escribir y dibujar son prácticas marcadas por el tiempo. En sus cuadernos, Lalo dibuja y escribe de manera intercambiable. Para él, el dibujo es otro tipo de escritura, aunque una mucho más espontánea. Durante sus desplazamientos urbanos, recoge ramas, piedras y otros objetos que utiliza para marcar y estampar el papel. La mayoría de sus dibujos son realizados con tinta china, donde podemos percibir el interés del artista en los caracteres y caligrafía japonesa. Algunos dibujos son tipogramas, imágenes hechas

de tipografías, como una estructura compuesta de la letra “A.” Otros funcionan como partes de un alfabeto o un texto, esbozando una escritura que parte del placer de la línea. Según Lalo, el papel también nos mira, la escritura y el dibujo son un espejo de nuestra subjetividad.

En la exhibición *Crónica(o)*, la crónica urbana es aquella historia inscrita en las estructuras de la ciudad: la arquitectura, el fragmento, el suelo, el cuerpo. La textualidad en este contexto se entiende de dos maneras. Primero, en los textos escritos en la ciudad, esa escritura urbana fijada en letreros y señales. Sin embargo, también está el lenguaje no verbal que nos comunica, en ocasiones con una voz más fidedigna, las historias olvidadas; las que se diluyen en las palabras vacías de los canales oficiales de la historia y que existen en los cuerpos materiales y físicos de la ciudad. Leer la ciudad es observarla, corresponder su mirada, y es precisamente en esa mirada correspondida que logramos comprender la crónica(o) urbana de la coyuntura histórica.

Notas:

1. Roland Barthes, “Semiology and the Urban” en *The City and the Sign: An Introduction to Urban Semiotics*, ed. Mark Gottdiener, Alexandros Ph. Lagopoulos (New York: Columbia University Press, 1986). Traducción propia.
2. *Ibíd.*
3. Henri Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 1991).
4. En la novela *Au Bonheur des Dames* (1883), Émile Zola describe las dinámicas comerciales de estas tiendas y los cambios que suscita en la ciudad de París y en los hábitos de consumo de la población.
5. Según Derubin Jacome, en los años 50, solo era posible comprar una prenda de vestir del diseñador Christian Dior en París o en La Habana, en la tienda El Encanto. Derubin Jacome, “EL ENCANTO - tienda por departamento”, Cuba en la memoria. Accedido el 5 de diciembre de 2015. <https://cubaenlamemoria.wordpress.com/2012/12/01/el-encanto-tienda-por-departamento/>.
6. Martha Beatriz Roque Cabello, “Ir De Compras En La Habana”, Cubanet. Accedido el 5 de diciembre de 2015. <https://www.cubanet.org/articulos/ir-de-compras-en-la-habana/>.

Chronic(le)

Reading the City as Text

– Carla Acevedo-Yates

The city is a discourse and this discourse is truly a language:

the city speaks to its inhabitants, we speak our city,
the city where we are, simply by living in it,
by wandering through it, by looking at it.¹

– Roland Barthes, “Semiology and the Urban”

The city is a visual essay. The social, political, and economic narratives of a country and its inhabitants are written on its streets, buildings, and bodies.

The body that moves or ambles through the city—even the passerby—takes part in a textuality that is woven into history and memory. The textuality of a city has different levels of visibility. Some texts are more visible and visual than others—those that are plastered over buildings, whether old or recently constructed, the signs of stores and businesses that come and go, yet still persist, ingrained in the architecture as vestiges of the past or augurs of an uncertain future. Where are the stories of a city narrated if not on its pavements, on its walls, and on its bodies?

In presenting these works by Carlos Garaicoa and Eduardo Lalo, *Crónica(o)* (Chronic/le) takes as its point of departure the urban architectural ruin and its textual inscriptions in an attempt to construct a critical reflection on social, political, and economic realities. The work of both artists is born out of the simple act of walking through the city, observing, and documenting. The title of the exhibition serves a dual function. On the one hand, it conceptualizes the city from the standpoint of language and literature, from the interstices between history and fiction, the visible and the invisible. On the other hand, it presents a metaphoric double entendre through the implied presence of the word “crónico” (chronic). Here, chronic refers to what persists over time while displaying recurrent symptoms. In the context of this exhibition, the chronic is perceived

as the persistence of an ingrained urban history, one that has been made invisible by official discourse. In a geography where words also encompass a system of insufficiencies, the chronic/le marks out the poetic and political dimension of a city through its textual, material, and corporeal fragments.

The body that walks through the city is also a reader whose movements can appropriate and transform the fragments of the city.² Walking is, therefore, an exercise in reading, inscribing, and rewriting a non-verbal language. In any city, the pedestrian/reader becomes immersed in a system of unstable signs produced by the surrounding space. At the same time, the bodies that exist and move about the city engage in the active production of urban space. According to Henri Lefebvre, the city is a product of the social relationships between its inhabitants; a space produced by a constant dialectic of social interactions. It is not an inert or static space, but a social space that is always in process. In *The Production of Space*, Lefebvre defines three conceptual spaces that are in a continual dialectic: practical space, the representation of space and representative space.³ Based on these interconnected concepts, the possibility arises to read the city through its architecture, its public space, and the space that is “lived.”

If the city is a text and the pedestrian a reader, what language do the various elements comprising the city speak, and where exactly can the possibilities for reading it be found? French theorist Roland Barthes broached these questions in what he referred to as a semiotics of the city. Influenced largely by the texts of Victor Hugo, Barthes alludes to the semantic content and the weight of historical signifiers borne by the city’s component structures. For Barthes, the city is a discourse, an ideology, and its inhabitants are situated in an ongoing and incessant conversation with it. In this sense, language is at once a system of verbal communication employing a specific alphabet, a system of non-verbal signs, and the corporeal communication between body and structure that arises from movement and displacement.

The city speaks a language composed of words, signs, and bodies in motion. All these aspects create an urban architecture charged with different textual elements: shop signs, graffiti, bits of written text discarded on the sidewalk, vehicle advertising and license plates dashing from one place to another, bodies, conversations, random words, and interjections. These signs are the material fragments of urban space, those structures that communicate the social and political histories of the context in which they were produced: the buildings, walls, and sidewalks. There is also the corporeal architecture of the city's inhabitants. The bodies of the pedestrians who walk and produce urban space with their very movements. Meanwhile, the city speaks, observes, looks. And it is in this act of looking—the shared gaze between the city and the body ambling through it—that urban spaces are produced in constant movement and transformation.

Artists Carlos Garaicoa and Eduardo Lalo work with the visual culture of urban space—its facades, walls, detritus, bodies. The exhibition *Crónica(o)* juxtaposes works that record the city; moments that point to a specific time while also operating in counterpoint with the present. Both artists approach the city as a text to be read, described, and rewritten by the *flâneur* who wanders through its streets. *Flâneur* is a term employed by French poet Charles Baudelaire to describe the nineteenth-century Parisian pedestrian who casually observes the ebb and flow of modern city life. For Baudelaire, modernity is defined by the activities of the *flâneur* who ambles through the city without any planned route or destination, observing and reporting on the social interactions that occur within urban space, that quintessential space of modernity. Like the *flâneur*, the artist/photographer bears witness to the city, engraves it in the form of an image, reproduces it and then disseminates it. The rise of modernity would also bring with it the society of mass consumption, perhaps best represented by the appearance of the first department store, or *grands magasins*, in Paris in the mid-nineteenth century.⁴ In the works of Carlos Garaicoa and Eduardo Lalo, the calamities of modernity, the effects of exacerbated consumption, and the temporal deterioration of

urban architecture all reflect the social and political history of the territory.

In the work *Frases* (Phrases, 2009), Carlos Garaicoa refers to the glorious boom years of the 1940s and '50s in Havana, Cuba, which are still reflected in the city's facades and sidewalks. During this period, which occurred just prior to the revolution of 1959, Cuba was in the throes of economic development and at the apex of modernity. It was then that mass consumption of goods and services also served as one of the main lures for the island's tourism industry. Department stores such as El Encanto were built following Parisian prototypes and featured European designer fashion⁵ and a French-style women's beauty salon, thus situating Havana as a center for high-end shopping in the Americas. Destroyed in 1961, the El Encanto building still serves as a symbol of Cuba's pre-revolutionary economic effervescence, which is often looked back upon with a certain nostalgia.

Despite this historical context, Carlos Garaicoa does not present a nostalgic image of the past. Instead, he offers a critical perspective on how the textual evidence of these stores, within the framework of the urban corpus, offers a narrative on present realities. *Frases* is a portfolio of ten photo-etchings published by La Caja Negra in Madrid. The black-and-white photographs that comprise the artist book represent the facades of stores from the 1940s and '50s in Havana's colonial section, which have been abandoned or fallen into decrepitude. The store signs—which no longer serve their initial purpose—have been transformed into a form of urban literature narrating the history of erstwhile economic glories. Garaicoa intervenes in these signs by providing poetic commentary that dialogues with Cuban reality. Referred to as “street haikus” by Cuban curator Corina Matamoros, Garaicoa's phrases oscillate between the playful and the political.

In *Frases*, Garaicoa develops his most incisive critiques by employing linguistic games. Using the store name as raw material, and given the range of meanings that can be elicited in the present, the artist wrote poetic commentaries for each

“La Época / Ésta / Es igual / A miseria.”

image that were subsequently engraved onto the surface of the paper. This formal subtlety is used to unfurl trenchant criticism on the aftermath of the revolution, particularly regarding the devastating effects to the nation's economy, which are visible in the abandonment and deterioration of what was once Havana's commercial hub. With the same post-revolutionary context used in *El Encanto*, the names of other stores selected by Garaicoa for *Frases* offer similar ironic insights into the island's more sordid realities. In one photo-etching of an image of the dilapidated facade of an RCA Victor electronics store, Garaicoa provides the following intervention: “PueRCA Victoria/ que nos honra / indecible vida / la que honramos” (Filthy victory that honors us/ unspeakable life/ that we honor). La Época, a store offering merchandise for hard currency which continues to operate to this day, also withers under Garaicoa's critical gaze. Alluding, most probably, to contemporary hardships, the artist affirms that “La Época / Ésta / Es igual / A miseria ” (This era is tantamount to misery). According to recent reports, the store, which is currently operating in chaotic conditions,⁶ is transformed into a metaphor for the island's social, political, and economic situation.

The video installations *Fin de Silencio Suelos Contrastados* (The End of Silence / Contrasting Pavements, 2010) and *Fin de Silencio Suelos Colores* (The End of Silence / Color Pavements, 2010) posits a direct dialogue with *Frases* (2009). However, in these videos, Garaicoa focuses on the terrazzo pavements where the former store names were inscribed, a Cuban tradition that has also been abandoned to oblivion. As in the works of Eduardo Lalo, the city's sidewalks carry their own historical and semantic resonance.

I can never leave the city of my writing.
Eduardo Lalo, *donde*

On the cover of one of Eduardo Lalo's notebooks, we can read the following words: veo, leo, existo, registro (I see, I read, I exist, I record). This inscription offers a distillation of Lalo's artistic and literary strategies. The act of looking, of observing the city—which in turn observes us—as well as the acts of writing and taking photographs, are crucial to understanding Lalo's work. Looking and documenting—the gaze that witnesses—represent political acts that make the omissions and erasures of history visible. In his own words, Lalo works “with his entire body,” writing, drawing, and taking photos as he walks through the city, jotting down anecdotes, and describing his encounters with objects, bodies, and materials. Ultimately, the city as a textual body serves as the principal protagonist in both his art and his writing.

In Eduardo Lalo's novel *Simone* (2012), which won the prestigious Rómulo Gallegos Award in 2013, art plays a central role. Li Chao—a woman who has immigrated from China and who lives at the peripheries of Puerto Rican society—is also an artist who creates drawings from words written on top of words, forming stains, smudges. The novel's male protagonist and narrator takes photographs of the Chinese people who work in the island's restaurants, posting them at various spots in San Juan. In the novel, art represents an act of visibilization.

To be like the photographer who discovers the very ground that supports us but which the horizon (fetishized by the West in panoramas) has not allowed us to see. To focus on the waters that meander, losing themselves in the gutters, and on the pebbles and stains, those hermetic

**To be like the photographer who discovers
the very ground that supports us but which
the horizon (fetishized by the West in
panoramas) has not allowed us to see. To
focus on the waters that meander, losing
themselves in the gutters, and on the pebbles
and stains, those hermetic marks of our
essays of dementia, and to say, this is the
writing that won't be put to paper, this is the
new impossible book, here is the frontier,
those *passages that bear no title*."**

marks of our essays of dementia, and to say, this is the writing that won't be put to paper, this is the new impossible book, here is the frontier, those *passages that bear no title*."

Eduardo Lalo, *donde*

In Lalo's photo-essay *donde*, the pavement is that lost and mysterious place where all the histories of the city accumulate. The pavement collects all the urban detritus that goes unnoticed by the passerby. These are the vestiges that support us. The photographer discovers them, documents them, and renders them visible. The pavement also reveals its own writing, a form of writing that cannot be contained on the page. The "passages that bear no title" mentioned by the author are perhaps those stories that never reach the register of language and which therefore can only be retold through visual communication. For Lalo, the city's visual allure can often be uncovered along the sidewalks, on the walls, on the ground, in visual spaces that are enclosed, blocked off from any horizon. He finds greater intrigue in the stories told by the bodies that circulate through the city, the impossible texts of an implicit writing. The photographer then also becomes that body that moves and circulates through the cityscape, a *flâneur* who transforms his gaze into images.

Eduardo Lalo's photographs have been published in the artist's books *Los pies de San Juan* (The Feet of San Juan, 2002), *donde* (where, 2005) and *El deseo del lápiz* (Desire of the Pencil, 2010). In all of these works, the city and its structures serve as the composite protagonist of a visual essay that incorporates and juxtaposes image and text. In the selection of unpublished photographs presented in *Crónica(o)*, Lalo continues to develop the title concept explored in *donde* (where), not as an interrogative or a geographical designation but as a temporal condition that is as fleeting and tenuous as identity itself. For the artist/writer, whereness is not defined through the specificities of a fixed place, but through traveling and encountering otherness and the inner universe of the subject. These photographs were taken by Lalo during his travels to various cities around the world, yet they all share the same sharp-eyed and poetic gaze. The series encompasses ways

of looking at the city, an ethnographic endeavor involving observation and analysis. What is essential here is not geographic whereness, but the gaze of the subject captured as image—the moment that expresses the act of making visible what might otherwise go unnoticed.

Behind these words there are others; one text contains phantoms of other texts. The text is a palimpsest.

Eduardo Lalo, *donde*

As Lalo affirms in *donde*, he is a writer for archaeologists. It is the palimpsest, the fragment, whatever has been relegated to the peripheries, which occupies a privileged place in his work. In *donde*, it is ultimately the cracks and the fissures, those geological rifts, which end up synthesizing the trace, the outlines of writing. The cracks in the pavement, along the ground, in architecture, are an imitation of writing. The photographs *Dibujo de árboles* and *Property Line* reflect Lalo's gaze as he charts the writing along the city streets. Drawing, like writing, begins with the line, with a stroke against a surface. In *Dibujo de árboles*, the curved lines that run along the ground are actually a reflection of the branches of the trees. From a distance they seem to be cracks in the sidewalk. According to Lalo, "the crack is a wordless form of writing." Like the geological fissure—the fault—shadows are also temporal actions. Similarly, writing and drawing are practices marked by time. In his notebooks, Lalo draws and writes interchangeably. For him, drawing is another type of writing, albeit one that is far more spontaneous. During his walks through the city, he picks up twigs, stones and other objects which he uses for inscribing and marking the paper. Most of his drawings are created using India ink and we can perceive an evident interest in Japanese calligraphy and pictography. Some of his drawings are typograms or images composed from words, while others function as parts of an alphabet or a text, tracing a script that emerges from the sheer pleasure of the line. The paper itself seems to gaze back at us, with language and drawing directing a mirror image of our own subjectivity.

In the exhibition *Crónica(o)*, the urban chronicle is the narrative that is inscribed in the city's structures: in the architecture, the fragment, the ground, the body. Within this framework, textuality can be understood in two different ways. First, in the actual written texts of the city, that urban narrative that is fixed in billboards and signs. There is also, however, a non-verbal language that sometimes communicates to us in a more authentic voice; one that reveals stories lost to oblivion, which have become blurred in the empty words of the official versions of history yet which persist in the material and physical bodies of the cityscape. To read the city is to observe it, to return its gaze, and it is precisely through that shared gaze that we can come to understand the urban chronic/le as it exists at this point in history.

Notes:

1. Roland Barthes, "Semiology and the Urban" in *The City and the Sign: An Introduction to Urban Semiotics*, ed. Mark Gottdiener, Alexandros Ph. Lagopoulos (New York: Columbia University Press, 1986).
2. Ibid.
3. Henri Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 1991).
4. In his 1883 novel *Au Bonheur des Dames* (*The Ladies' Delight*), Émile Zola describes the commercial dynamics of these stores and the changes they triggered in the city of Paris and in the consumer habits of the Parisians.
5. According to Derubin Jacome, in the 1950s it was only possible to buy a Christian Dior creation in Paris or in Havana (specifically at El Encanto). Derubin Jacome, "EL ENCANTO - tienda por departamento," *Cuba en la memoria*. Accessed December 5, 2015. <https://cubaenlamemoria.wordpress.com/2012/12/01/el-encanto-tienda-por-departamento/>
6. Martha Beatriz Roque Cabello, "Ir De Compras En La Habana," *Cubanet*. Accessed December 5, 2015. <https://www.cubanet.org/articulos/ir-de-compras-en-la-habana/>.

Carlos Garaicoa

Frases

2009

10 foto-grabados en relieve
sobre papel JPP Mould Made
22" x 18"

Imágenes cortesía del artista

Phrases

2009

10 embossed photo-etchings
on JPP Mould Made paper
22" x 18"

Images courtesy of the artist





SIN MIEDO
SIN RIVAL
HE VIVIDO
MORIRÉ
SIN RIVAL

Without fear
Without rival
I've lived
I shall die
Without rival



Dio Tres voces
El Gallo
¿o un suave beso?

Did the Rooster
give three voices
or a soft kiss?



Roseland
Tierra de Rosas
Roses in the land
Sobre
Templo de Muerte

Roseland
Land of Roses
Roses in the land
On
A Death Temple



DE MATAR OOHH!!
EL ARTE SSSS!!
DE REVOLUCIÓN AARR!!
MATANDO AAHH!!
NOOSS

Of killing, OOHH!!!
The Art SSSS!!!
Of Revolution AARR!!
Killing, AAHH!!
Ussss



Teme
la honradez
que no posees

Be afraid
of the integrity
you don't possess



PueRCA Victoria
que nos honra
Indecible vida
la que honramos

Filthy VICTORY
That honors us
Unspeakable life
That we honor



El Mundo

El País

La Casa

El Barrio

The World

The country

The House

The Neighborhood



La Época
Ésta
Es igual
A miseria

The Epoch
To misery
Is the same
This Epoch



Conforto
Konfort
Comfort
Comodità
Comfort

Conforto
Konfort
Comfort
Comodità
Comfort



GROSERÍA
La República
VULGARIDAD
La Independencia
CINISMO
La Libertad

The Rude
Republic
Vulgarity
The Independence
Cynicism
The Liberty

Carlos Garaicoa

Fin de Silencio / Suelos colores

2010

Video instalación. Proyección de
video mini DV transferido a DVD

15'45"

Imágenes cortesía del artista

The End of Silence / Color Pavements

2010

Video installation. MiniDV video
projection transferred to DVD

15'45"

Images courtesy of the artist



Carlos Garaicoa

Fin de Silencio / Suelos contrastados

2010

Video instalación. Proyección de
video mini DV transferido a DVD

15'45"

Imágenes cortesía del artista

The End of Silence / Contrasting

Pavements

2010

Video installation. MiniDV video
projection transferred to DVD

15'45"

Images courtesy of the artist







Eduardo Lalo

Selección de fotografías

2012-2015

Inyección de tinta sobre papel

Dimensiones variables

Imágenes cortesía del artista

Selection of photographs

2012-2015

Inkjet on paper

Dimensions variable

Images courtesy of the artist



Fila
(Line)



Nube en el asfalto
(Cloud in the Asphalt)



Property Line
(Límite de la propiedad)



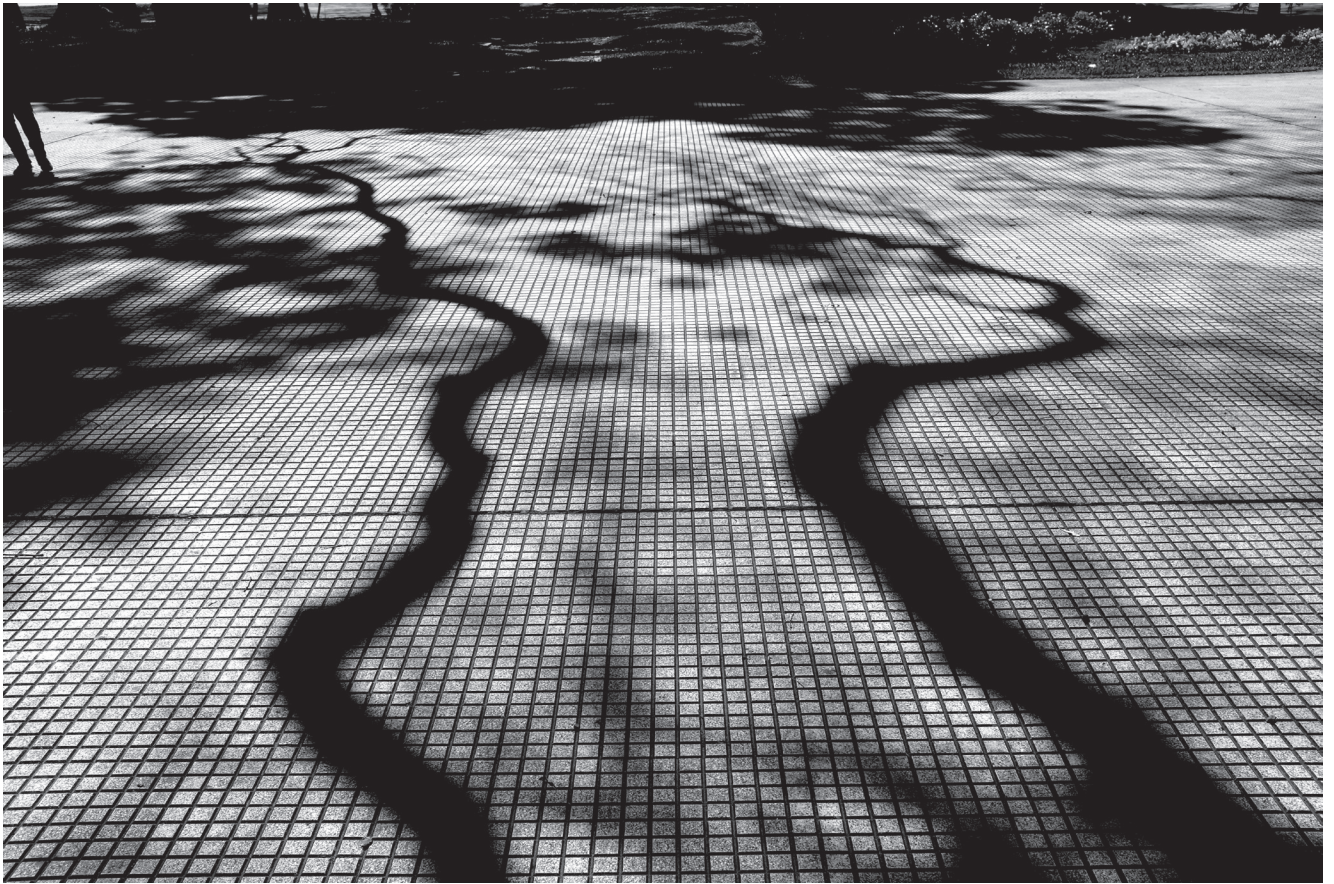
Edificio abandonado
(Derelict Building)



Personaje de agua
(Figure of Water)



Now
(Ahora)



Dibujo de árboles
(Drawing of Trees)



Low Fame Country
(País de mala fama)



Jueves de poesía
(Poetry Thursday)



Ojo en ciudad
(Eye on the City)

Eduardo Lalo

Selección de dibujos

2014-2015

Medios mixtos sobre papel

Dimensiones variables

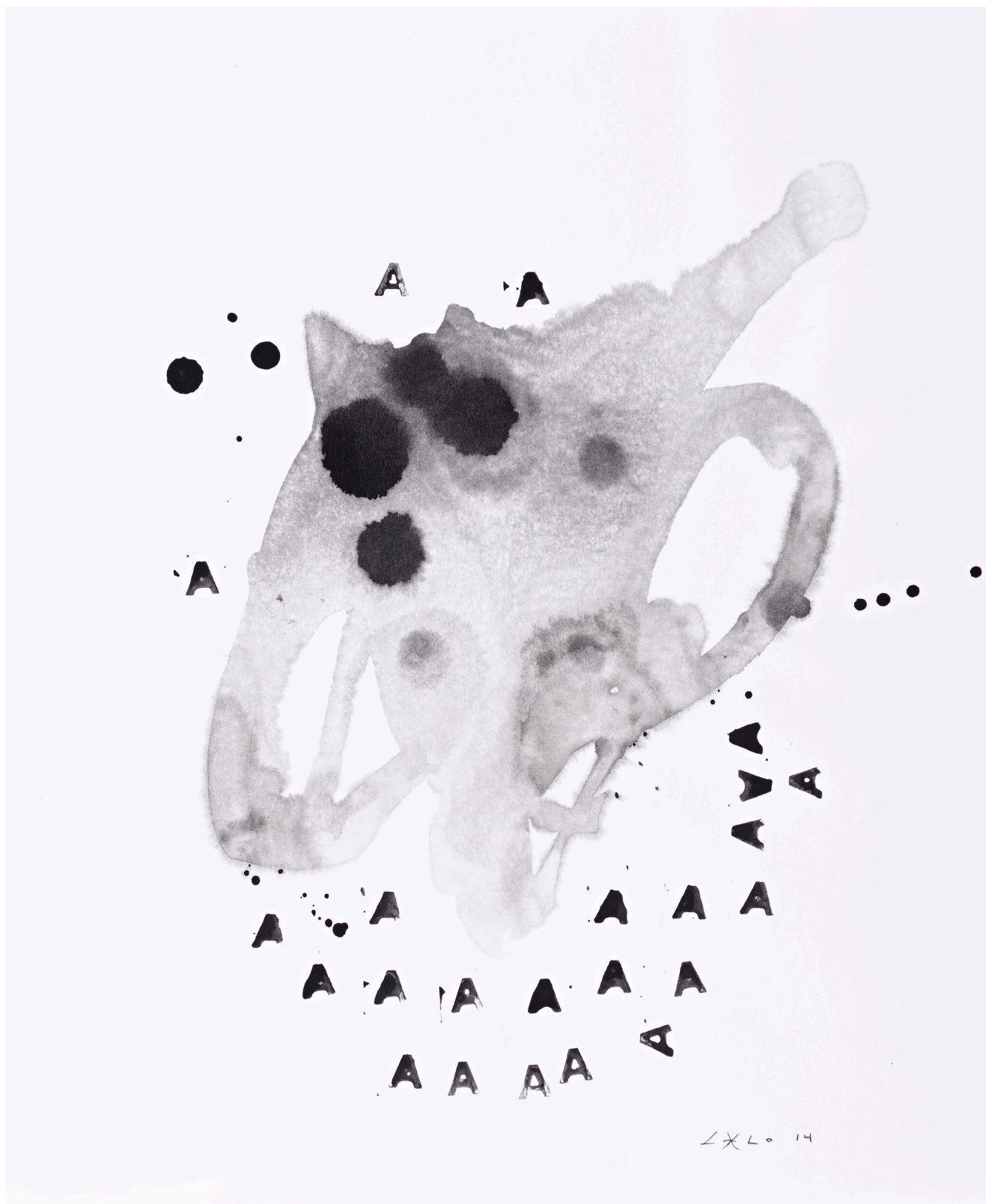
Selected drawings

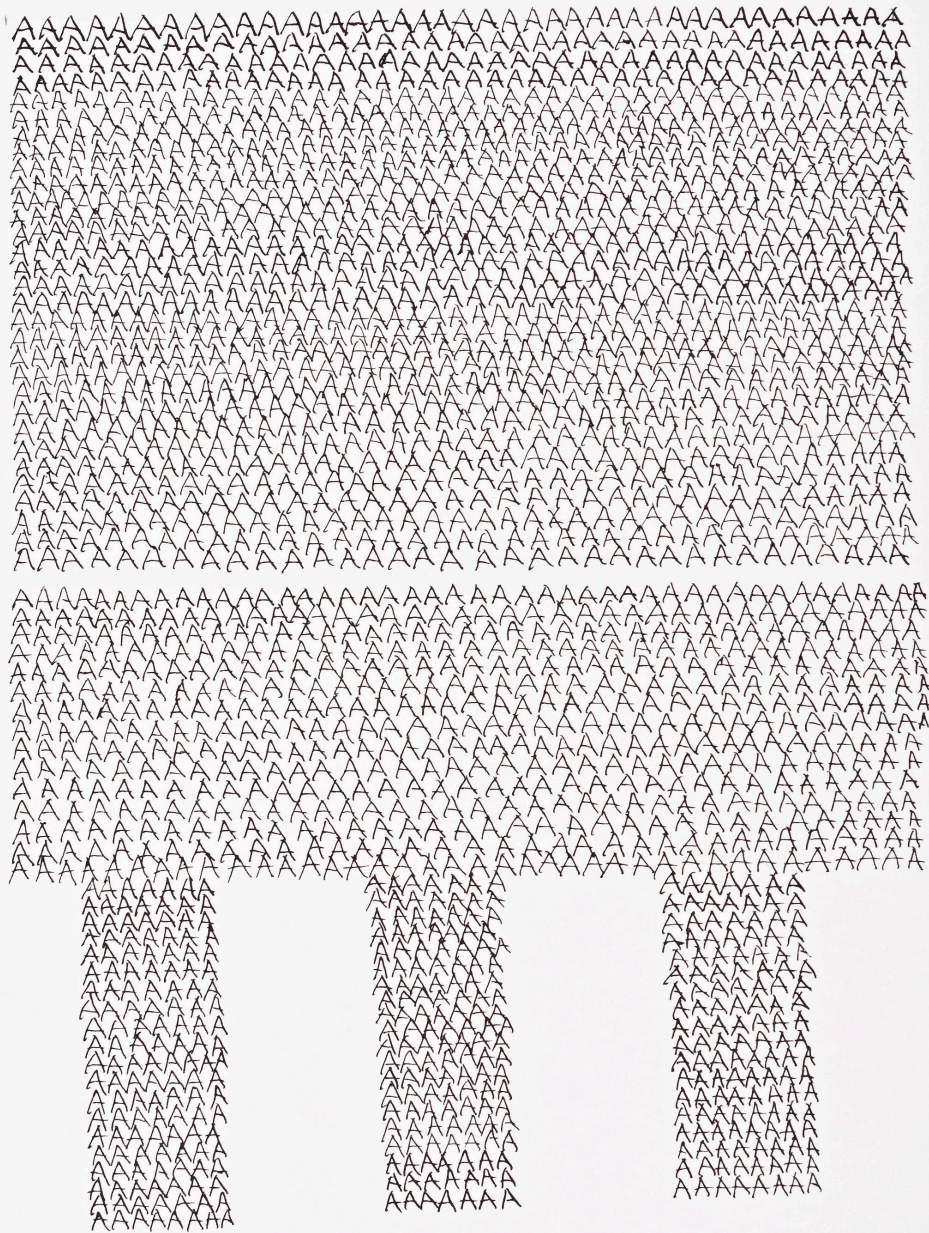
2014-2015

Mixed media on paper

Dimensions variable







L*20 07

Eduardo Lalo

donde

2003

Video-DVD

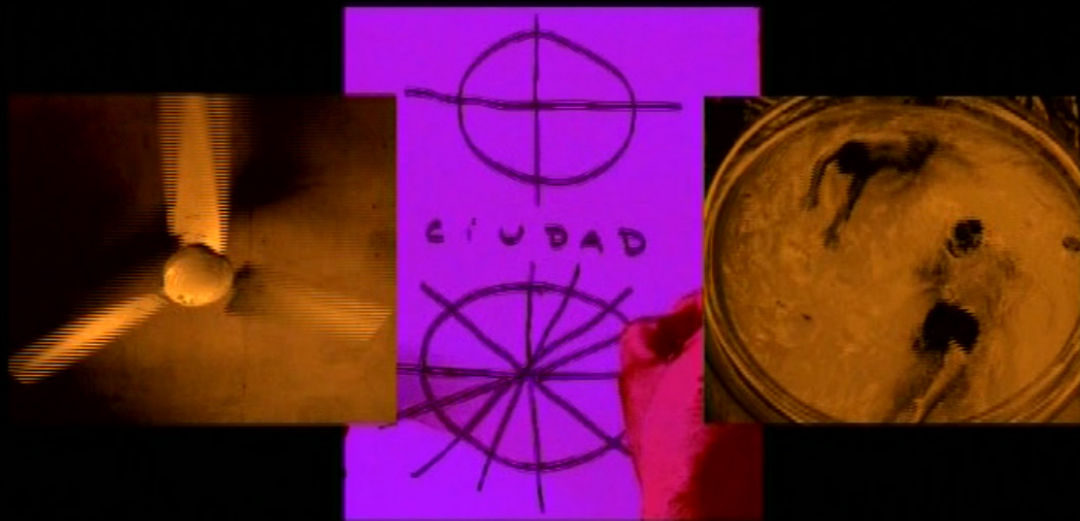
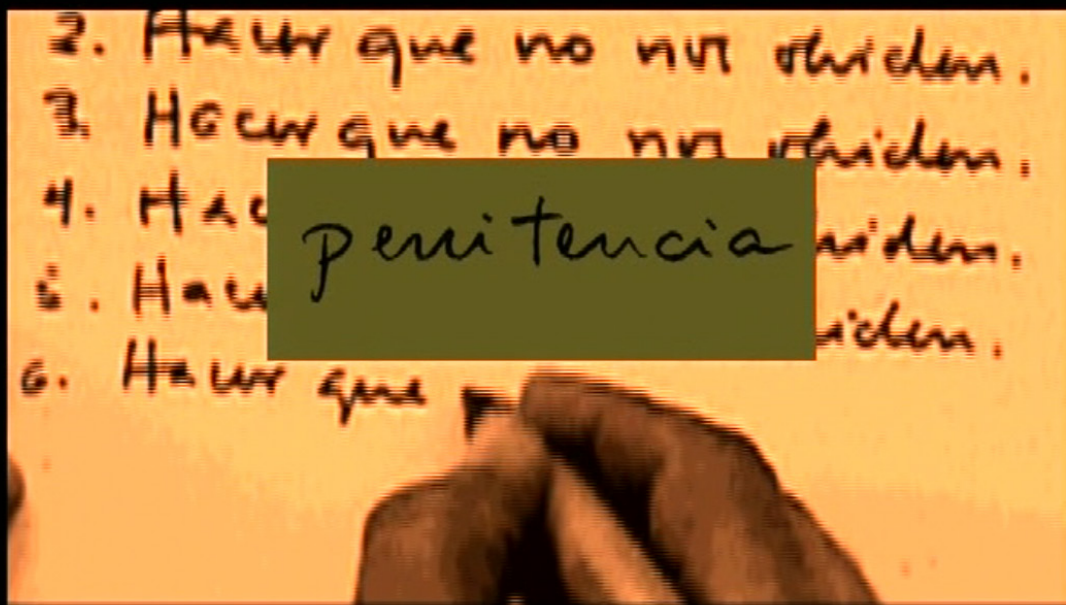
25'

where

2003

Video-DVD

25'



Corporalidades / Corporalities

Obras en exhibición / Works on Display

Luis Alcalá del Olmo

Sin título (de la serie *Haití: Los espíritus en la Tierra*)

2015

Impresión de inyección de tinta
29 1/2" x 44"

Untitled (from the series *Haiti: The Spirits in the Earth*)

2015

Inkjet print
29 1/2" x 44"

Manuel Álvarez Bravo

Salomé

1970s

Platinotipo

7 1/4" x 9 3/4"

Salome

1970s

Platinum print

7 1/4" x 9 3/4"

José Bedia

Sra. del Monte

2013

Acrílico sobre tela

70" x 77"

Sra. del Monte

2013

Acrylic on canvas

70" x 77"

Annex Burgos

Embestida: ante todas las cosas

2013

Medio mixto

48" x 96"

Lunge: Facing All That's Before Me

2013

Mixed media

48" x 96"

Liset Castillo

Knot (Perfect Love)

2014

Arena, gel, alambre, tela, resina

41" x 17 7/10" x 17 7/10"

Knot (Perfect Love)

2014

Sand, gel, wire, cloth, resin

41" x 17 7/10" x 17 7/10"

Joscelyn Gardner

Poinciana pulcherrima (Lilith)

2009

Litografía en piedra pintada a mano sobre

Mylar

50" x 30"

Veronica frutescens (Mazérine)

2009

Litografía en piedra pintada a mano sobre

Mylar

36" x 24"

Manihot flabellifolia (Old Catalina)

2011

Litografía en piedra pintada a mano sobre

Mylar

36" x 24"

Poinciana pulcherrima (Lilith)

2009

Hand-colored stone lithograph on frosted

Mylar

50" x 30"

Veronica frutescens (Mazérine)

2009

Hand-colored stone lithograph on frosted

Mylar

36" x 24"

Manihot flabellifolia (Old Catalina)

2011

Hand-colored stone lithograph on frosted

Mylar

36" x 24"

Hulda Guzmán

TV Picnic

2009

Acrílico sobre tela

80" x 80"

TV Picnic

2009

Acrylic on canvas

80" x 80"

Ana Mendieta

"Untitled" (de la serie *Siluetas* en Iowa) 1976-1978

Fotografía a color documentado trabajo de tierra-cuerpo con árbol y fango, Old Man's Creek, Iowa

13 1/4" x 20"

Untitled (from the *Siluetas* series in Iowa)

1976-1978

Color photograph documenting "earth-body" work with tree and mud, Old Man's Creek, Iowa

13 1/4" x 20"

Rafael J. Miranda-Mattei

Just for Men (después de Janine Antoni

Loving Care, 1993)

2012

Video documentación, tinte de cabello

sobre tela

28'44"

Dimensiones variables

Just for Men (after Janine Antoni's *Loving*

Care, 1993)

2012

Video documentation, hair dye on canvas

28'44"

Dimensions variable

René Peña

Sin título

2007

Impresión de inyección de tinta
39 3/8" x 54 1/4"

Untitled

2007

Inkjet print

39 3/8" x 54 1/4"

Liliana Porter

Deer/Dear

2004

Acrílico sobre tela con ensamblaje

63 1/2" x 64 1/2"

Deer/Dear

2004

Acrylic on canvas with assemblage

63 1/2" x 64 1/2"

Sandra Ramos

Acuarium

2013

Corto de animación en 3D

4'23"

Aquarium

2013

Three-dimensional animated video

4'23"

Joaquín Reyes

La Monna Vanna

1975

Serigrafía y collage

18" x 23 3/4"

La Monna Vanna

1975

Woodcut and collage

18" x 23 3/4"

Federico Uribe

Madre Naturaleza

2004

Escultura en técnica mixta y materiales prefabricados en resina plástica

32" x 116" x 12"

Mother Nature

2004

Sculpture comprised of prefabricated

materials made of plastic resin

32" x 116" x 12"

Víctor Vázquez

El pan nuestro de cada día

1998

Fotografía en blanco y negro pintada al

óleo

48" x 48"

Our Daily Bread

1998

Black-and-white photograph, oil paint

48" x 48"

Máscaras africanas tradicionales

Chokwe

Máscara femenina (denominada Pwo)

Angola

Madera y pigmentos, tocado de tejido vegetal y cañas, pendientes de metal y

pasta de vidrio

Objeto de transición del S. XIX al XX o del primer tercio del S. XX

Mask: female (Pwo)

Angola

Wood and pigments, headdress of plant material and reeds, earrings of metal and glass

Transitional object 19th-20th c. or first quarter 20th c.

Yoruba

Máscara femenina, sociedad Gelede

Benín

Madera bajo una espesa pátina costrosa negra y restos de policromía roja

Principios del S. XX

Mask: female, Gelede spectacle

Benin

Wood under a thick black patina, traces of red polychromy

Early 20th c.

Igbo

Máscara femenina (denominada Mmwo)

Nigeria

Madera y pigmento

S.XX

Mask: female (Mmwo)

Nigeria

Wood, pigment

20th c.

Punu

Máscara femenina

Gabón

Madera, pigmento y kaolín

Principios del S. XX

Mask: female

Gabon

Wood, pigment, and kaolin

Early 20th c.

Dogon

Mali

Máscara femenina (denominada Satimbe)

Madera cubierta por una pátina costrosa de color grisáceo

Primer cuarto del S.XX

Mask: female (Satimbe)

Mali

Wood with a crusty grayish patina

First quarter 20th c.

Crónica(o) / Chronic(le)

Obras en exhibición / Works on Display

Carlos Garaicoa

Frases

2009

10 foto-grabados en relieve sobre papel

JPP Mould Made

22" x 18"

Phrases

2009

10 embossed photo-etchings on JPP

Mould Made paper

22" x 18"

Fin de Silencio / Suelos colores

2010

Video instalación. Proyección de video

mini DV transferido a DVD

15'45"

Courtesy of the artist

The End of Silence / Color Pavements

2010

Video installation. MiniDV video

projection transferred to DVD

15'45"

Courtesy of the artist

Fin de Silencio / Suelos contrastados

2010

Video instalación. Proyección de video

mini DV transferido a DVD

15'45"

Courtesy of the artist

The End of Silence / Contrasting Pavements

2010

Video installation. MiniDV video

projection transferred to DVD

15min 45s

Courtesy of the artist

Eduardo Lalo

Selección de fotografías y dibujos con

citas de *donde*

2012-2015

Inyección de tinta sobre papel

Medios mixtos

Dimensiones variables

Selection of photographs and drawings

made with quotes from *donde*

2012-2015

Inkjet on paper

Mixed media

Dimensions variable

Títulos de las obras / Titles of works

Fila (Line)

Nube en el asfalto (Cloud in the Asphalt)

Property Line (Límite de la propiedad)

No puedo irme de la ciudad de mi

escritura

/ I cannot leave the city of my writing

(drawing)

Ojo en ciudad (Eye on the City)

Edificio abandonado (Derelict Building)

Personaje de agua (Figure of Water)

¿Si la palabra ha sido vaciada de

significado, en dónde queda la imagen?

/ If the word has been emptied of

meaning, where does the image remain?

(drawing)

Detrás de estas palabras hay otras; el texto

contiene fantasmas de textos perdidos.

El texto es un residuo. / Behind these

words there are others; one text contains
phantoms of other texts. The text is a
palimpsest. (drawing)

Now (Ahora)

Dibujo de árboles (Drawing of Trees)

Low Fame Country (País de mala fama)

Jueves de poesía (Poetry Thursday)

Selección de dibujos

2014-2015

Medios mixtos sobre papel

Dimensiones variables

Selected drawings

2014-2015

Mixed media on paper

Dimensions variable

donde

2003

Video-DVD

25'

where

2003

Video-DVD

25'

Presidente Fundación Casa Cortés
Ignacio Cortés Gelpí

Curaduría y Diseño de exhibición
Carla Acevedo-Yates

Diseño editorial e Identidad gráfica
DD—Diseño
Luis A. Díaz-Alejandro
Luis A. Vázquez O'Neill

Instalación
Carlos M. Rivera Rodríguez
Edgar Rodríguez Luiggi

Fotografía (salvo lo indicado)
John Betancourt

Traducciones
David Auerbach
Zinnia Cintrón
Andrew Hurley

Impresión
Model Offset Printing

Cubierta
Neenah Environment Raw Finish
100 / Wrought Iron

Interior
Text Mohawk Options Smooth Finish
80 / 100% PC White

Fuente tipográfica
Stanley

Fundación Casa Cortés © 2015

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no podrá reproducirse
ni transmitirse total ni parcialmente
de forma alguna, ya sea electrónica o
mecánica, sin la autorización por escrito
del publicador.

