

ArtNexus

ARTE EN COLOMBIA

No. 117 Dic 2008 - Feb 2009

Rafael Lozano-Hemmer

Pablo Siquier • Bienal de São Paulo • PhotoEspaña 08 • La mente elástica

Luis Molina-Pantín • Estéticas olímpicas • Pedro Pablo Oliva



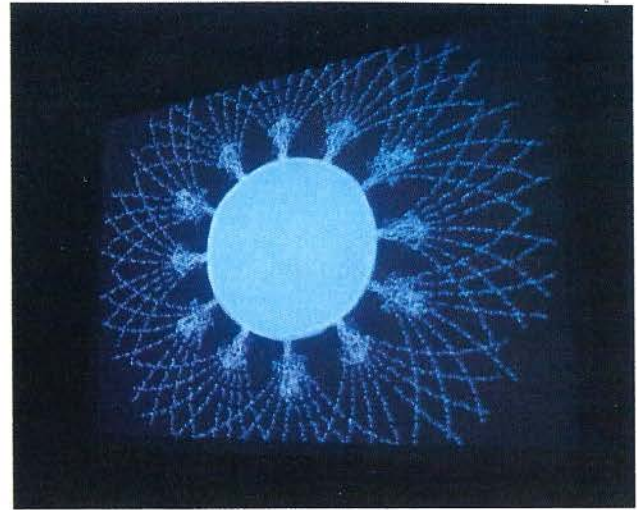
ISSN 0120-713X



9 770120 713005



Taka Fernández. *El fin de la historia y la hidra venenosa*, 2008. Técnica mixta sobre tela. 190 x 260 cm. (74 3/4 x 102 pulgadas).



Gabriel Acevedo Velarde. *Panorama*, 2008. Video, animación. 7 minutos, aprox.

desatar el caos de todo orden establecido. A través de la narrativa que le permite el video y la manipulación de las imágenes animadas, el artista "pervierte" teorías consagradas y convenciones históricas con "mentiras" camufladas de especulación científica, convirtiendo la realidad en un escenario de ciencia ficción.

En muchos de sus trabajos anteriores, la condición humana y la constitución del sujeto dentro del grupo se convertían en el escenario para identificar la falta de agencia personal contemporánea; simulacros sociales donde mostraba caricaturescamente excesos de egocentrismo, entusiasta fe en el conocimiento científico, situaciones traumáticas compulsivamente repetidas... todo ello combinado con una energía sexual que servía igualmente para armonizar y destruir las situaciones planteadas en un *loop* constante. En la exposición *Incorporación, desprendimiento* que presenta en la galería OMR de la ciudad de México, Acevedo trasmuta estas disertaciones que antes había presentado a través de personajes imaginarios, a una experiencia más abstracta, basada en sus vivencias en el continente europeo, donde reside desde hace un par de años, tras abandonar México.

Las actitudes radicales de la izquierda y los procesos colectivos que hasta ahora habían sido parte de su *background* y educación en Latinoamérica, experimentan el choque con un supuesto sistema de respeto individual presente en la Europa Occidental. La mayor parte de los videos y dibujos que componen la muestra, narran los "desajustes" relacionales del artista con este nuevo entorno, presentando sentimientos amorosos y afectivos, situaciones de soledad y momentos depresivos a través de parámetros fenomenológicos, como si los anhe-

los del alma humana pudieran representarse en la exégesis de una prescripción matemática.

En el acto inaugural que dio comienzo a la muestra, el propio artista se presentó ante el público en un *performance* que combinaba en tiempo real su accionar físico con las imágenes del video *Incorporación, desprendimiento*. Mientras Acevedo hablaba con clara honestidad de los choques culturales vividos en su llegada a Alemania, las imágenes animadas representaban a través de cuerpos geométricos la interacción entre personas, convirtiendo la soledad, el aislamiento, el amor la euforia o el extrañamiento en circunferencias energéticas y de equilibrio, basadas en gran parte en las teorías sobre la actividad lúdica de Roger Caillois. Para Acevedo, las lógicas incritas en el devenir del juego pueden ser representativas de muchas actitudes humanas: el combate o la competencia que hace intervenir la voluntad individual de cada uno, el azar como renuncia a esa voluntad, el mimetismo o simulacro, el vértigo y hasta el trance.

Además del *performance* y el video que dan nombre a la muestra y que se plantean como núcleo de la misma, otros videos, dibujos y fotografías se derivan en composiciones explicativas de este orden ficcional, con el cuerpo como protagonista. En las fotografías de *Mongo Army* o *Dedo gordo Revolucionario*, la cara se convierte en un elemento de intercambio orgánico y mecánico para flexibilizar al máximo nuestra capacidad de actuación; manos con ojos en las puntas de los dedos que le confieren a estos el poder digital y las posibilidades científico-tecnológicas, donde objeto y cuerpo se convierten en uno solo. También en los videos *Caligrafías* o *Panorama*, el dibujo animado adquiere sus

propios códigos planteando un lenguaje críptico sin límites, como continuación del accionar de la mano del dibujante. El gesto azaroso y mecánico se solapan entre sí para explicar la fenomenología del acto creativo.

Los diferentes dibujos de la exposición repiten los patrones geométricos definidos en el video *Incorporación, desprendimiento*, donde figuras geométricas humanizadas responden a las inquietudes del artista por definir procesos abstractos. La sencillez del tema se mezcla con los complejos instrumentos utilizados en el discurso, con una serenidad patológica. Detrás queda la inestable figura del artista/

Ruth Estévez

MIAMI / FLORIDA

María Fernanda Cardoso

Bernice Steinbaum Gallery

Mimicry fue la exposición individual de la artista colombiana residente en Australia, María Fernanda Cardoso, en la galería Bernice Steinbaum. La muestra abordó un fenómeno inevitable del mundo animal, la adaptación física de una especie a su entorno como mecanismo de supervivencia. Ésta fue la intención fundamental de la artista en la presentación de su obra.

No es la primera vez que trabaja con elementos animales. Anteriormente, había empleado sapos, pirañas y estrellas de mar disecados como parte de sus piezas. Quizás su obra más famosa sea su circo de pulgas, para el cual crió y entrenó pulgas en la misma forma en que se hacía en la década de 1930, cuando era una atracción popular. La conexión entre su obra



María Fernanda Cardoso. *Reversible A*, 2006-2008. Impresión lambda. Sobre papel fotográfico. 180 x 120 cm. (71 x 47 pulgadas). Edición: 1/3 +1 PA.

anterior y la presente fue establecida en particular por tres obras que están siendo exhibidas en la actualidad: *A Garden of Insects that Looks Like Plants* (2006), una especie de acuario con insectos; y dos videos: *Stick Insects on Branch* (2004-2008) y *Stick Insects Swaying on Metal Rod* (2004-2008). Las piezas documentan insectos mezclándose con la naturaleza, muestran cómo éstos se ocupan en un proceso de mimetismo con cosas como ramas. Cardoso también utiliza estas piezas para que tengamos en cuenta la belleza de este fenómeno tal como sucede en la naturaleza.

El punto central de la exposición fue su obra más reciente, basada en el emú, ave nacional de su país adoptivo. Las piezas principales eran cuatro vestidos y cuatro sombreros de exquisita factura, fabricados en su totalidad de piel y plumas de esta ave, tejidas con habilidad en mallas de fibra de vidrio. Aunque cada vestido era muy diferente de los otros, era claro que las formas fueron hechas a propósito para que parecieran emús.

Los vestidos se exhibían como objetos, como esculturas colgantes, acompañados de fotografías en las que se mostraba cómo se veían cuando se llevaban puestos. *Emu Rectangle* era quizás una de las piezas donde la dicotomía objeto-vestido era más evidente. La obra, en su forma primaria, era un rectángulo hecho de plumas cuyos colores entre café y negro creaban

una imagen abstracta que reproducía los colores y la textura típicos de las praderas australianas. Esta estructura podía convertirse en dos vestidos diferentes, lo cual sugería un camuflaje dual. Dependiendo qué lado de la prenda estaba hacia el exterior, el vestido mostraba las plumas o la malla de fibra de vidrio, insinuando diferentes representaciones del disfraz.

Rauna era otra obra que colgaba como objeto escultórico pero una vez usada por un modelo cobraba vida y adquiría la forma de un gigantesco pájaro marrón. El efecto final era sin lugar a dudas reforzado por el sombrero, una forma triangular que cubría toda la cara y daba la impresión de ser un pico que unía las plumas del vestido con las del sombrero. La persona que estaba metida en el atuendo se hacía invisible. En una proyección repetitiva a la entrada de la galería se veía una modelo vestida con el traje *Rauna* que hacía movimientos similares a los de un pájaro listo a alzar el vuelo. La mujer-pájaro representaba la idea de transformarse en animal mediante el método de camuflaje y podía considerarse un vestigio de culturas precolombinas. Evocar el espíritu de un animal es intrínseco a las religiones chamánicas, en las que una ceremonia revive el espíritu del animal y le permite a quien participa unirse con su ancestro, que cree es el animal. Por consiguiente, esta relación persona-animal se convierte en un sacramento de dependencia y supervivencia directas. Este enfoque totémico de la vida fue la base de las piezas de Cardoso, quien, en cierta forma, estaba documentando su transgresión, de su apariencia humana a un emú, que para ella es la última etapa de su transformación en nativa australiana. Su obra tenía una cualidad ritual que involucraba los objetos que ella hace (vestidos, sombreros) y a la persona que los usa. Más que simples disfraces, son un intento por convertirse en el animal, para adquirir esas características que definen su nacimiento.

A primera vista, podría pensarse que la intención de Cardoso era hacer un vestido de alta costura. Aunque puede interpretarse así, la moda no es precisamente su principal inquietud; su declaración va más allá. Hechos con paciencia infinita y diestro trabajo manual, estos vestidos y sombreros son creaciones únicas. Su respeto por el material es casi ritualista, imita las cualidades del animal con reverencia, tomando las plumas y la piel y usándolas, literalmente. Su obra habla de adaptación, de la capacidad de convertirse en algo o alguien más, bajo determinadas circunstancias. En cierta forma, su obra se torna una metáfora por excelencia de su proceso de

adaptación en Australia. Al transformarse en un componente integral de la fauna local, el emú, ella está *imitando* ese proceso, por lo demás corriente, y mezclándose, de manera satisfactoria, con su nuevo ambiente. Al registrar esta progresión de manera visual, Cardoso está haciendo alusión al equivalente humano de la práctica del camuflaje, recreada, en cierta forma, cuando intentamos integrarnos a una nueva cultura o adoptar nuevas tradiciones.

Irina Leyva

Humberto Castro

Galería ArtSpace / Virginia Miller Galleries

Mucho se ha hablado del vínculo estrecho entre la obra de Humberto Castro y la realidad cubana, del deseo imperativo del salto, del vórtice entre lo vivido y lo soñado; de lo aprehendido y lo recóndito. En ella vemos la confrontación de situaciones límites y recuentos donde el hombre aflora en solitario con sus monstruos, miedos, deseos y quimeras.

La galería ArtSpace/Virginia Miller (169 Madeira Avenue, Coral Gables, Miami) nos deleitó durante el mes de octubre con una muestra *Fábulas contemporáneas*, que abarcó la más reciente etapa de creación de la obra de Humberto Castro. Esta misma galería, en otoño de 2006, puso a consideración del público la primera exposición retrospectiva de Humberto Castro, un resumen de la carrera artística de este artista que vista en la distancia, actuaba como el compendio necesario antes de emprender una nueva etapa.

Los años de formación de Humberto Castro son cómplices de un movimiento de renovación sin precedentes en las artes visuales cubanas. La generación de los 80, denominación con la que fue conocido este movimiento dentro y fuera de Cuba, se rebeló contra las maniqueas nociones de identidad marcadas por una simbología ortodoxa que dominaban el discurso artístico insular.

En un primer período de exploraciones y aciertos, la obra de Castro va desde la serigrafía monocroma, que le hizo maestro de la depuración y la figura humana, hasta el estilo vibrante y *flayé* que le caracterizó en la segunda mitad de la década de los ochenta, en el que rasgos neoexpresionistas develaban la violencia del mundo contemporáneo.

A su llegada a París (1989), Castro explora la metáfora y la fuerza del mito. Aparece así la serie *Signos del Zodíaco* donde el hombre, al fin, se libera de la limitación impuesta por