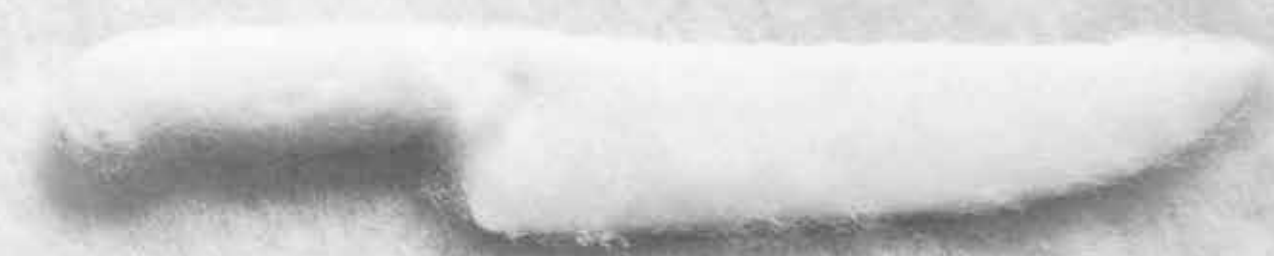
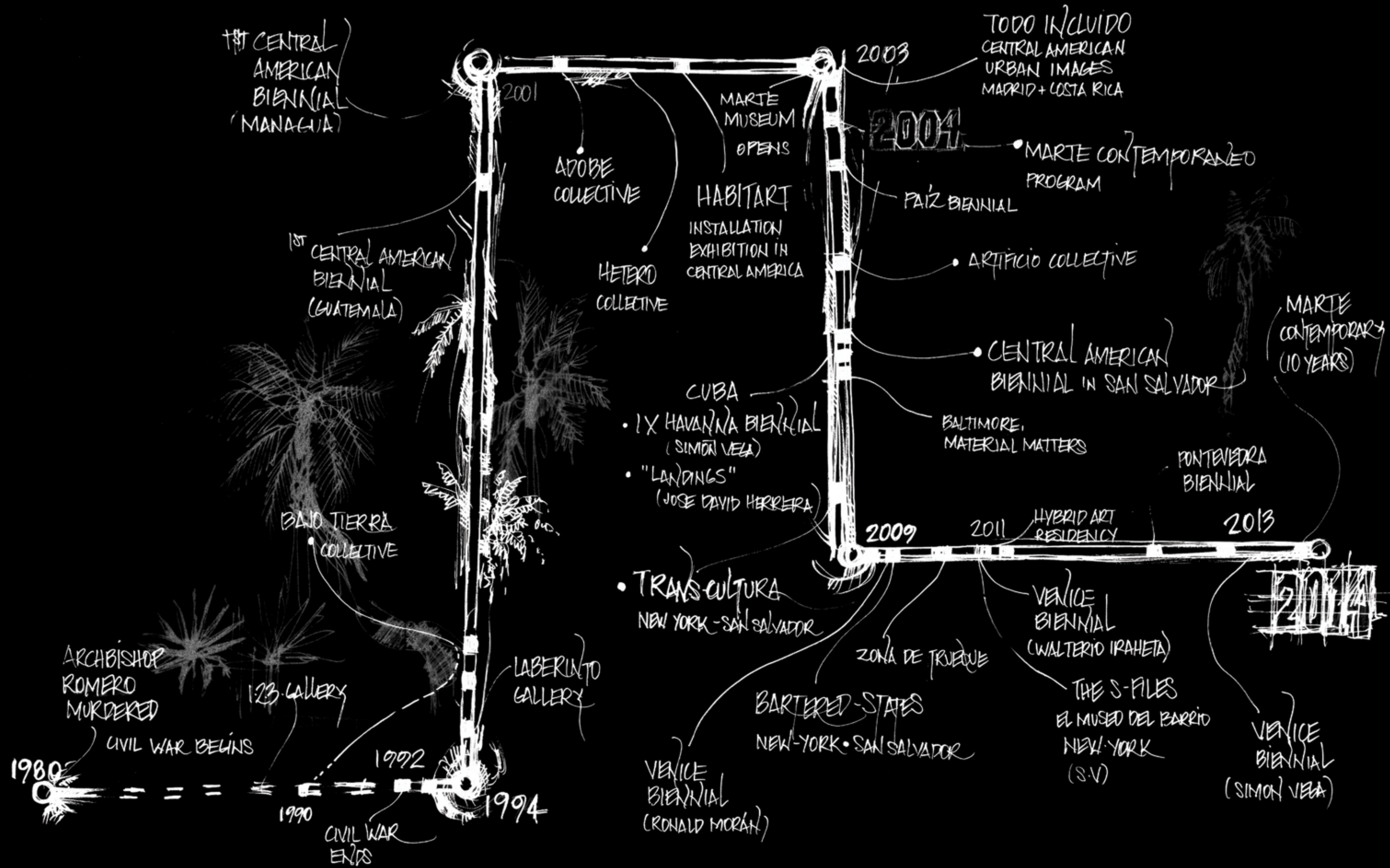


Y.E.S

COLECCIONA D'ARTE CONTEMPORÁNEO DE EL SALVADOR



ROGER ATWOOD MAYRA BARRAZA CELIA BIRBRAGHER MARIA BONTA DE LA PEZUELA
AMY CAPPELLAZZO BONNIE CLEARWATER KENCY CORNEJO ROBERTO GALICIA PATRICIA GARDINER AMARE
ZELIKA GARCIA ELLA FONTANALS-CISNEROS ELVIS FUENTES TOM HEALY ALANNA HEISS
MAURO HERLITZKA ERNST HILGER WALTERIO IRAHETA SAM KELLER ALANNA LOCKWARD
DR. HARPER MONTGOMERY RONALD MORAN IRVIN MORAZAN RETNA BRANDI REDDICK
JOSE RUIZ MARC SPIEGLER CHRISTY TURLINGTON BURNS SIMON VEGA





EL SALVADOR

Y.E.S

COLLECT CONTEMPORARY EL SALVADOR



EN LA PORTADA

La obra "Cuchillo" de Ronald Morán es especialmente apta para la portada de Y.ES. Su fascinante estética y simultánea yuxtaposición como un objeto de violencia y un objeto de uso doméstico es emblemática del arma de doble filo sobre el que yace la situación sociopolítica de El Salvador. El gesto de Morán de envolver el cuchillo con una suave tal blanca, quizá infiriendo la protección de la inocencia, desarma al cuchillo de su habilidad de cortar. En vez de ello, el cuchillo es una escultura y un objeto para apreciar, ofreciendo una oportunidad para repensar y reinventar su función.

8. INTRODUCCIÓN

Mario Cader-Frech,
"Y.ES Collect Contemporary Art El Salvador"
Claire Breukel,
"Y.ES! Generation Y In El Salvador "

13. ARTISTAS

Ronald Moran
Mayra Barraza
Irvin Morazan
Walterio Iraheta
Simón Vega
RETNA

47. COLECTIVOS ARTÍSTICOS

55. DIRECTORES DE MUSEOS

Sam Keller
Bonnie Clearwater
Roberto Galicia

73. CURADORS

José Ruiz
Elvis Fuentes
Alanna Lockward
Alanna Heiss

99. HISTORIADORA DE ARTE

Dr. Harper Montgomery
Kency Cornejo

111. COLECCIONISTAS

Ella Fontanals-Cisneros
Christy Turlington Burns
Tom Healy

127. FERIAS DE ARTE

Marc Spiegler
Zelika Garcia
Mauro Herlitzka

141. MERCADOS

Amy Cappellazzo
Maria Bonta de la Pezuela
Patricia Gardiner Amare
Ernst Hilger

161. PROGRAMAS DE ARTE PÚBLICO

Brandi Reddick

169. CRÍTICOS

Celia Birbragher
Roger Atwood

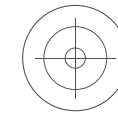
180. ARTISTA DEL DIRECTORIO

TEMÁTICAS CLAVE

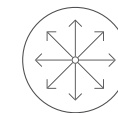
A través de las veintiocho entrevistas de Y.ES cuatro temáticas significativas son recurrentes, la historia de la guerra en El Salvador, la (falta del) mercado artístico, la presencia de la diáspora y la importancia del intercambio cultural y el impacto del internet en la comunidad artística. Para facilitar la investigación y hacer más sencillas las referencias, hemos marcado cada entrevista con un ícono temático para que nuestros lectores sepan a cuáles textos referirse en su temática particular de interés.



MERCADO ARTÍSTICO
El Mercado del Arte



LA HISTORIA DE LA GUERRA
La Historia de la Guerra en El Salvador



DIÁSPORA
La Diáspora y el Intercambio Cultural



INTERNET
El impacto del internet

MARIO CADER-FRECH



Image credit: Carlos Cader

COLECCIONA ARTE CONTEMPORÁNEO DE EL SALVADOR

Desde mi introducción al mundo del arte y a coleccionar, supe que quería que mi colección incluyera artistas de mi tierra natal, El Salvador. Con la ayuda de mis amigos Tom Healy (ver página 122) y Amy Cappellazzo (ver página 142), que fueron también mis guías en el mundo del arte contemporáneo, pude inmiscuirme en un gratificante recorrido que culminaría con la finalización de este libro.

El recorrido inició cuando Tom y Amy me motivaron no solo pensar acerca de coleccionar arte salvadoreño, sino también a apoyar programas artísticos que se enfocaran en movimientos conceptuales y de vanguardia de El Salvador.

A mediados de los años noventa, comencé a enfocar proactivamente mi atención en el apoyo de las artes en El Salvador. En aquella época, movimientos artísticos en Costa Rica y Guatemala comenzaron a ganar impulso, y sin embargo, Centroamérica como todo aún estaba pobremente representado en la mayoría de exhibiciones de arte internacionales. Pronto me di cuenta que esto se debía a la falta de una estructura cultural organizada y coherente en la mayoría de los países de la región. Esto era especialmente cierto en El Salvador, y aunque habían muchas artistas trabajando local e internacionalmente como parte de la diáspora. No había un tejido conectivo estructurado en la forma de instituciones o material escrito que los uniera dentro de un marco cultural identificable. El país, después de todo, había enfrentado una guerra civil de doce años, las secuelas de la reconstrucción posguerra y el desencadenamiento de la violencia relacionada a pandillas, lo cual significaba que la exportación de movimientos artísticos y sociales al resto del mundo estaba retrasada. Como resultado, muchas personas no sabían lo que sucedía en El Salvador, y para mí, esto hizo que los mensajes de los artistas se volvieran más importantes de comunicar. Me empeñé en encontrar formas a través de las cuales estas voces fueran escuchadas.

Cuando comencé a apoyar el arte contemporáneo salvadoreño, mi objetivo fue reunir una colección exhaustiva de arte salvadoreña, y suficientes materiales documentales que ilustraran al menos una década de actividades y exhibiciones críticas en el movimiento artístico del país. Me enfoqué en hacer que el arte producida por artistas contemporáneos salvadoreños fuera conocido, sino también en proveer un espacio para motivar una presencia internacional en el país para adoptar un intercambio internacional crítico.

En el 2000, con el apoyo de amigos en Washington, D.C., inauguramos uno de los primeros espacios artísticos de exhibición dedicado a mostrar el arte conceptual de artistas salvadoreños en el consulado salvadoreño. El programa incluía artistas de El Salvador y salvadoreños viviendo en Estados Unidos, cuyas obras trataban importantes temas sobre identidad, las consecuencias del conflicto civil y su migración. Este programa se mantuvo abierto por diez años y eventualmente se expandió a consulados en Boston, New York y Miami, donde mi propia colección de arte basada en estos artistas, y artistas trabajando en El Salvador, está aún en permanente exhibición. Tres años después, enfoqué mi atención en El Salvador y comencé a trabajar con el Museo de Arte de El Salvador (MARTE), el cual fue la primera institución de su naturaleza en la región mesoamericana cuando fue inaugurado en el 2003. Con la ayuda de la curadora basada en Nueva York, Janet Phelps, y muchos amigos y personas que apoyaron el proyecto, el programa MARTE Contemporáneo (MARTE-C) fue lanzado en el 2004. Diez años después, el programa continúa exhibiendo prominentes piezas artísticas contemporáneas extranjeras y apoya el desarrollo de la comunidad artística en El Salvador. Intercambios artísticos, talleres, conferencias, espectáculos, reseñas de portafolios y seminarios por artistas invitados, curadores y directores de museos han influenciado docenas de aspirantes artistas salvadoreños a producir trabajos cada vez más osados. A través del arduo trabajo y el apoyo de artistas visitantes, curadores y el personal de MARTE, muchos de los cuales aparecen en este libro, hemos invitado el mundo internacional del arte a El Salvador, y provisto a los artistas salvadoreños acceso al mundo exterior.

A partir del éxito de estos proyectos, y con los diez años de documentación de la programación de MARTE-C acumulada, me di cuenta que había llegado la hora de juntar la historia del arte contemporánea en El Salvador. Por lo tanto, en el 2013, mientras celebrábamos la representación de El Salvador en la Bienal de Venecia con el trabajo del artista Simón Vega en el pabellón Arsenale, se volvió evidente para mí que necesitábamos hacer un libro que hablara no solo de la escena contemporánea artística en El Salvador, sino también del impacto creativo de su comunidad internacionalmente. Con la ayuda de dos buenos amigos y antiguos seguidores del desarrollo del arte salvadoreña, Claire Breukel, curadora basada en Nueva York y comisaria jefe de MARTE Contemporáneo y el aclamado artista Simón Vega, nos embarcamos en la realización de Y.ES. Espero que este libro comunique la transformación de la historia global del arte salvadoreña hacia una audiencia internacional y animará la continua investigación y la indagación artística en la región.

CLAIRE BREUKEL



Image credit: Brian Burkhardt

LA GENERACIÓN “Y” EN EL SALVADOR

El Salvador es el país más pequeño y más densamente poblado de Centroamérica, con una economía que depende de remesas de los salvadoreños viviendo y trabajando fuera del país. A pesar de que han pasado solo veinte años de la finalización de su guerra civil, el país continúa luchando contra la pobreza y la violencia de las maras. Igualmente, en el centro de esta complejidad, que no es atípica a muchos otros países de Latinoamérica, una dinámica cultura y una unida comunidad de arte contemporánea persiste.

Y.ES es una ventana en esta comunidad de arte contemporánea, la cual es una de las “escenas” menos reconocidas en Latinoamérica. Como tal, hablar sobre los diez últimos años de arte contemporáneo en El Salvador, y peor aún documentarlo, es tratar de poner una estaca en una conversación acerca de la práctica artística que se encuentra dispersa y en proceso de cambio. Este es exactamente el objetivo de Y.ES.

Para lograr esto, entrevistamos a veinte diferentes profesionales del arte de todo el mundo. A pesar de ser individualmente únicos, sus enfoques e ideas proveen colectivamente contexto al arte salvadoreño dentro de Centroamérica, Latinoamérica y el mundo, y juntos pintan un carismático retrato de las prácticas contemporáneas salvadoreñas.

LOS ASPECTOS A RECALCAR SON LOS SIGUIENTES:

El curador José Ruiz nos recuerda que la guerra civil del país ha tenido un impacto directo y duradero en la comunidad artística en El Salvador, y que muchos de los artistas viviendo y trabajando en El Salvador ahora – Ronald Morán, Walterio Iraheta, Simón Vega y Mayra Barraza – han sentido su impacto indeleblemente. Pero, en sus entrevistas, estos cuatro artistas hablan sobre las oportunidades que han tenido para exhibir su trabajo fuera del país – un signo de la que la comunidad artística está expandiendo su alcance cada vez más.

Por el contrario, artistas de la diáspora basados en Estados Unidos, RETNA e Irvin Morazán discuten las complejidades de sus experiencias regresando a su país natal. De forma similar, la coleccionista Christy Turlington Burns comparte sus historias de niñez viajando de Miami a San Salvador, el lugar de nacimiento de su madre.

Los curadores Alanna Heiss, Elvis Fuentes y Alanna Lockward, así como la historiadora de arte Kency Cornejo, la directora de museos Bonnie Clearwater y la especialista de programas de arte público Brandi Reddick han visitado El Salvador, y cuentan en esta oportunidad sus experiencias participando en programas artísticos iniciados por el Centro Cultural de

España en El Salvador y el Museo de Arte de El Salvador (MARTE). En la década pasada, el rol del museo ha sido significativo y su director, Roberto Galicia, utiliza su evolución como punto de partida para contextualizar el rol de la institución artística en El Salvador.

Una selección de entrevistas discuten la presencia del arte en El Salvador en relación al resto de Latinoamérica y, por extensión, la presencia de Latinoamérica dentro del amplio ámbito del arte. La coleccionista Ella Fontanals-Cisneros discute el compromiso generalizado de su fundación para apoyar el arte Latinoamericano. El fundador del espectáculo artístico PINTA, Mauro Herlitzka describe un cambio en el enfoque de las colecciones institucionales y el rol de la feria de arte para hacer el arte de la región más conocida. Esto es complementado por la explicación de Zelika García sobre el rol de la feria de arte Zona MACO, así como la explicación de Marc Spiegler sobre la programación con la que cuentan las ferias Art Basel para facilitar la participación de galerías menos conocidas. Sam Keller, director de la Fundación Beyeler y presidente de Art Basel, comparte sus experiencias personales desarrollando relaciones dentro de Latinoamérica, así como la integración auténtica de artistas latinos dentro de las bases del programa. La experta de Sotheby's, María Bonta de la Pezuela, proporciona una experta visión holística del mercado artístico de la región y contribuye con ideas sobre el rol de las bienales en Latinoamérica. La Profesora de Arte Latinoamericana, Dr. Harper Montgomery, de Patricia Phelps de Cisneros, describe su rol curando el Trienal San Juan 2004, que fue iniciado en los 1970s para reunir a los artistas dentro del disperso mercado Latinoamericano.

La discusión del mercado del arte es expandida por el austríaco, Ernst Hilger, propietario de galerías y la directora de la Galería Salvadoreña 123, Patricia Gardiner Amare, quienes ofrecen perspectivas cruciales sobre el mercado global para el arte salvadoreña.

La experta en arte contemporáneo Amy Cappellazzo está segura que el mercado está creciendo y sostiene que el arte de áreas nicho dentro de Centroamérica seguirá ganando reconocimiento.

La fundadora de ArtNexus, Celia Birbragher y el escritor de arte Roger

Atwood coinciden en que un importante catalizador para proveer un “buen” reconocimiento para el arte contemporánea es la escritura crítica que sitúa la producción artística conceptualmente en vez de geográficamente. Con este fin en mente, el coleccionista y escritor Tom Healy describe la lamentable postura defensiva que muchas culturas “locales” toman cuando se comparan a ciudades más grandes – confirmando que las comunidades de arte contemporáneo están unidas no por fronteras, sino por ideas.

Y.ES es un viaje – uno que es conceptual más que geográfico, a pesar de que su alcance va desde los colectivos experimentales en San Salvador hasta la Bienal de Venecia y hasta los estantes de Art Basel Miami Beach y mucho más allá. Los artistas, curadores, directores, galeristas, historiadores, coleccionistas y críticos cuya participación, creación, cultivación y colección continúa a dar forma a este viaje son vitales. Agradecemos sinceramente a cada uno de ellos, y esperamos que ustedes, nuestros lectores, se inspiren a conectar más profundamente con El Salvador, su arte contemporáneo y tomen este libro como un llamado a actuar:

¡Y.ES! ¡Apoya el arte contemporáneo salvadoreño!

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES:

Cuando Mario Cáder-Frech se acercó a Simón Vega y a mí con la idea de crear un libro sobre arte contemporáneo en El Salvador, dejó en claro que quería que lo abordáramos como un proyecto independiente de investigación. A pesar de su humildad, el patrocinio de Mario y sus esfuerzos por promover el arte contemporáneo en El Salvador de la última década han sido significativos e inevitablemente su nombre es mencionado en muchas partes de esta publicación. Mis sinceros agradecimientos se dirigen a Mario por su visión y generosidad. Agradezco también a mi coeditor, Simón Vega, por su invaluable perspectiva y ayuda para que Y.ES tuviese las mejores entrevistas; Melissa Díaz por su paciencia como asistente de edición y correctora de estilo; Ronald Morán y Walterio Iraheta por sus apreciables consejos, Jacober y Asociados por prestarnos sus increíbles talentos de diseño y todos los entrevistados por Y.ES cuyas contribuciones han creado un retrato más integral del arte en, y alrededor de, El Salvador.

ARTISTAS

RONALD MORAN

MAYRA BARRAZA

IRVIN MORAZAN

WALTERIO IRAHETA

SIMÓN VEGA

RETNA

RONALD MORAN

ARTISTA



Image courtesy the artist

ENTREVISTA REALIZADA
EL 6 DE FEBRERO DE 2013 EN
SAN SALVADOR



RONALD MORÁN
VISTA DE LA INSTALACIÓN DE
HOGAR DULCE HOGAR

2004
FUNDACIÓN PROMETHEUS, LUCCA, ITALIA
IMAGEN CORTESÍA DEL ARTISTA

SIMÓN VEGA: *Comenzaste trabajando como diseñador gráfico, ¿cómo hiciste tu transición para volverte un artista plástico?*

RONALD MORÁN: Por mucho tiempo mantuve mi carrera artística a través del diseño gráfico. Trabajé en los medios de comunicación, para agencias publicitarias e incluso para el Consejo Nacional de la Cultura y el Arte (el Ministerio de Artes y Cultura, ahora llamado Secultura). Hice esto para poder tener una base financiera y para no tener que depender solamente de vender mi arte. Durante este tiempo, también trabajé como artista plástico. Fue muy difícil, pues tenía que mezclar dos lenguajes visuales muy diferentes. Aunque parezca que vienen de la misma raíz, los medios de comunicación, la publicidad y el diseño gráfico obedecen ciertas reglas, mientras que las artes plásticas vienen de una investigación más personalizada. Me movía entre ambos mundos y siempre estaba en un estado de proceso continuo. Me especialicé en artes plásticas en el Centro Nacional de Artes en San Salvador y pasé algunos años estudiando arte en la Escuela de Artes Aplicadas en la Universidad Dr. José Matías Delgado – y el diseño gráfico me ayudó a mantener mi arte hasta el 2004.

SV: *¿Qué caracteriza a tus primeras obras?*

RM: Siempre estuve interesado en lo alternativo. Después de todo, es por ello que decidí estudiar artes visuales y no diseño gráfico. Parecía que el diseño sería una carrera más consumidora de tiempo y no era el tipo de lenguaje visual que me interesaba explorar. Estaba interesado en explorar otros medios fuera de lo que se consideraba “tradicional”. Experimenté con pintura y lo combiné con instalaciones e incluso incorporé elementos de fotografía y pintura. Luego, sentí la necesidad de explorar con trabajo bidimensional y medios esculturales, los cuales me dieron otro lenguaje de expresión. A partir de 1996, hice más trabajos tridimensionales y luego desde el 2003 me enfoqué mucho más en medios alternativos y no tradicionales.

SV: *Recuerdo que creaste una instalación para la Bienal Centroamericana en Managua. ¿Cómo ayudó esta exploración con instalaciones a formar el trabajo que hiciste como parte del colectivo ADOBE (ver página 50)?*

RM: Fue crucial. De hecho, la tercera bienal en Managua coincidió con el inicio de la formación de ADOBE. Este momento me influenció mucho. Fue inspirador trabajar en la misma frecuencia creativa y tener esta enorme afinidad con otros artistas, como un grupo. Aprendimos a través de la experiencia

práctica y comenzamos a trabajar con una conciencia mucho más grupal. Con ADOBE pude experimentar nuevas formas de hacer arte.

SV: *“Hogar Dulce Hogar” ha sido una serie de trabajos significativo en tu carrera. La serie marca el momento fundamental de la evolución de tu carrera así como un punto de referencia profesional donde uno de los trabajos (también llamado Hogar Dulce Hogar) fue vendido a la colección Martin Z. Margulies en Miami. ¿Cómo se desarrolló esta serie y qué puertas abrió esta adquisición para ti?*

RM: Supe que era importante desde el inicio. Sentí como que una bomba explotó cuando comencé a trabajar en esa serie. Desde el momento en que la idea fue concebida, mientras escribía e investigaba, sentí una corazonada que me decía que tenía un gran trabajo en mis manos. Pienso que ese trabajo realmente puso la primera piedra en mi carrera.

Exhibí por primera vez una instalación de esta serie en el 2004 como parte de una iniciativa internacional iniciada por Kent, una marca de tabaco británico americano. Kent conducía una investigación sobre arte contemporáneo en numerosas regiones, incluyendo El Salvador, y patrocinaron una exposición. Otorgaron a los artistas lineamientos a seguir y fue evidente que querían intervenciones con características específicas. Basándome en estos lineamientos, una cocina real emergió y Hogar Dulce Hogar se creó.

La creación de esta pieza catapultó mi carrera y resultó en que mi trabajo fuese más conocido internacionalmente. Hogar Dulce Hogar viajó a Madrid para la exhibición “Todo Incluido” que contaba con trabajos de América Central y el Caribe. Esta exhibición fue enorme y colocó a la región en el mapa. Después de eso, muchas oportunidades vinieron, incluyendo una exhibición en Lucca, Italia, curada por Marco Scotini e Ida Pisani de la Fundación Prometheus, que estaban interesados en buscar piezas de arte de otras regiones. Aunque Lucca es una ciudad pequeña comparada a otras ciudades europeas, esta exhibición era importante, porque era prácticamente como una bienal latinoamericana. Como resultado de esta exhibición fui contactado por muchas galerías. Al mismo tiempo inicié a desarrollar una nueva pieza, Habitación Infantil. Mostré esta pieza como parte del programa de intervenciones contemporáneas de MARTE en El Salvador. El trabajo fue bien recibido, casi de manera compulsiva. Desde entonces, Hogar Dulce Hogar y Habitación Infantil han sido montados siete veces diferentes en diferentes sitios – y no cabe duda que continuarán

siendo montados en nuevos sitios. Son como buenos libros que a través del tiempo demandan más ediciones. Siempre he considerado esta serie como un trabajo en progreso y siempre tengo en mente que un trabajo artístico no está limitado.

SV: *¿Ha influenciado la recepción internacional de tu trabajo en tu expresión artística?*

RM: Sí, he experimentado mucho con el idea de multiculturalismo – diferentes formas de expresión por diferentes artistas de diferentes latitudes – y esto me ha influenciado para hacer trabajo que necesite poca traducción literal para ser comprendido por diferentes públicos. Artísticamente, estoy interesado en conectar con la gente utilizando métodos comunes al día a día, y utilizando símbolos que son comprendidos por una variedad de culturas – sin perder de vista su significado en mi propia cultura.

SV: *¿Estarías de acuerdo en que, a pesar de que tu trabajo es accesible a la audiencia en general, los temas son inspirados por los alrededores sociopolíticos de El Salvador?*

RM: Un hilo común en todas mis series de trabajo es la necesidad de reflexión social o reflexión humana. Estas no son exclusivamente ideas nihilistas de dolor, sufrimiento, abuso y violencia, y trato de ir más allá de esto; aunque siempre hago referencia a estas problemáticas. El factor social siempre estará ahí pues las condiciones en las que vivimos en El Salvador siempre están presentes, y pienso que siempre estará presente en el arte producida en este país. De cierta forma, estar involucrado y comprometido también trata sobre asimilar lo que a uno lo rodea y quizá suena un poco anticuado, pero se trata sobre estar comprometido.

El Salvador ha tenido muchos años de evasión total – hemos tenido una generación completa de artistas evadiendo temáticas importantes contemplando una realidad idílica que no existió ni existe. Nuestra generación está reflexionando consistentemente sobre quiénes somos a través de lo que hacemos. No se trata solo de nuestro trabajo artístico, pero también nuestro sentimiento de responsabilidad social para enseñar y educar a otros. No podemos permanecer inertes en una realidad convulsiva que desafortunadamente cambia siempre para peor. El Salvador es un sitio donde las cosas buenas son raras y generalmente se anulan por una avalancha de problemas que se acercan a ti. Así que sí, me considero trabajando dentro de ese ambiente, y mi trabajo está consistentemente conectado a ello.

“EL SALVADOR HA TENIDO MUCHOS AÑOS DE EVASIÓN TOTAL – HEMOS TENIDO UNA GENERACIÓN COMPLETA DE ARTISTAS EVADIENDO TEMÁTICAS IMPORTANTES CONTEMPLANDO UNA REALIDAD IDÍLICA QUE NO EXISTIÓ NI EXISTE. NUESTRA GENERACIÓN ESTÁ REFLEXIONANDO CONSISTENTEMENTE SOBRE QUIÉNES SOMOS A TRAVÉS DE LO QUE HACEMOS. NO SE TRATA SOLO DE NUESTRO TRABAJO ARTÍSTICO, PERO TAMBIÉN NUESTRO SENTIMIENTO DE RESPONSABILIDAD SOCIAL PARA ENSEÑAR Y EDUCAR A OTROS.”

RONALD MORAN
DETALLE DE
HABITACIÓN INFANTIL
2007
EN EXHIBICIÓN EN LA 52 DA BIENAL, ITALIA
IMAGEN CORTESÍA DEL ARTISTA



MAYRA BARRAZA

ARTISTA



Image credit: Sandro Stivella

ENTREVISTA REALIZADA EL 10
DE ABRIL DE 2013



MAYRA BARRAZA
BAILE DEL VENADO

2009
DE LA SERIE "HOMBRE INVISIBLE"
ÓLEO SOBRE TELA
IMAGEN CORTESÍA DE LA ARTISTA



CLAIRE BREUKEL: Tú eres una de las fundadoras de La Fábri-K, un estudio y espacio de exhibición que funciona entre un colectivo artístico y una asociación. ¿Qué te motivó para iniciar La Fábri-K?

MAYRA BARRAZA: Éramos un grupo de amigos con un espacio que podíamos utilizar como quisiéramos. Tuvimos muchas discusiones sobre cómo cada individuo imaginaba el espacio, tanto como artistas individuales y como grupo. Por un lado, sentíamos que era nuestra responsabilidad retribuir algo a la comunidad, y por otra parte necesitábamos tiempo para hacer nuestras propias exploraciones. Valoro mucho el sentimiento de amistad y solidaridad que teníamos en el grupo en aquellos días y era increíble ver cómo las ideas evolucionaban subconscientemente entre nosotros. Aunque han pasado muchos años desde que he sido parte de eso, estoy muy feliz con la experiencia que tuve en La Fábri-K (ver página 50).

CB: ¿Cuál es, en tu opinión, el rol del colectivo hoy en día?

MB: Me atrevo a decir que los colectivos son el futuro y el presente de la comunidad artística. Cuando trabajamos solos es más difícil trabajar para un bienestar colectivo, pero creo que puedo lograrse formando alianzas creativas y a través de instituciones que trabajen para el bienestar común. Para mí, este es un reto digno y necesario.

CB: ¿Cómo ha evolucionado la práctica artística en El Salvador desde los 90s?

“ME ATREVO A DECIR QUE LOS COLECTIVOS SON EL FUTURO Y EL PRESENTE DE LA COMUNIDAD ARTÍSTICA. CUANDO TRABAJAMOS SOLOS ES MÁS DIFÍCIL TRABAJAR PARA UN BIENESTAR COLECTIVO, PERO CREO QUE PUEDO LOGRARSE FORMANDO ALIANZAS CREATIVAS Y A TRAVÉS DE INSTITUCIONES QUE TRABAJEN PARA EL BIENESTAR COMÚN.”

MB: En los noventas El Salvador era un sitio un poco desolado. Una generación completa de artistas e intelectuales se habían ido – habían muerto o estaban en exilio – y aquellos que sobrevivieron tenían un instinto de buitre.

En los veinte años que han pasado muchas cosas han cambiado y en algunos aspectos, otras se han mantenido igual. No creo que esta sea la plataforma para contar esta historia, pero puedo admitir que hay más artistas trabajando de nuevas formas y comunicándose a través de su arte que antes. Hay muchas más voces llenas de furia y gozo, trabajando en medios poco convencionales y reinventando nuevas posibilidades. Hay más espacio para la experimentación y acción irresoluta, sin embargo, hay mucha más conciencia del rol del arte como un vehículo poderoso para explorar ideas. Claro que el dinero y la ambición siempre están en juego,

pero eso no es nada nuevo ni en El Salvador ni en Tombuctú, en realidad.

CB: ¿Crees que tu experiencia como una mujer artista viviendo y trabajando en El Salvador ha sido diferente de la de tus homólogos masculinos?

MB: Supongo que la experiencia ha sido diferente, pero de igual manera supongo que la experiencia ha sido diferente para mis homólogas mujeres también. El arte es una experiencia personal después de todo. Es cierto que hay puntos de intersección en el camino que lo hacen una tarea colectiva y me gusta pensar que estos son puntos de referencia vitales para cualquier sociedad. En mi caso, hacer arte ha sido mayormente un trayecto solitario en El Salvador. He trabajado con otras mujeres y diría que se han mejorado las condiciones para los artistas en general que no son específicas para estas artistas. Lo que me preocupa de vez en cuando es que hay estereotipos malignos de mujeres allá afuera y me pregunto cómo estos estereotipos afectan el trabajo de las jóvenes artistas de hoy en día – particularmente los estereotipos que defienden la auto-victimización como una forma de denunciar la victimización global de las mujeres.

CB: Desde los noventas, has exhibido internacionalmente, en Suramérica, Europa y Estados Unidos. ¿Han recibido estas audiencias tu trabajo de forma diferente a las audiencias locales?

MB: La poca retroalimentación que he tenido ha sido a través del contacto directo con la gente en las inauguraciones o quizá a través de correo electrónico cuando me escriben sobre el trabajo. Sin embargo, hace algunos años, comencé a hacer intervenciones en espacios públicos. Fue después de que terminé de colgar una pequeña retrospectiva de diez años en una galería exitosa. Recuerdo ese momento muy bien, mientras me alejaba del silencio y la indiferencia de la gente en la galería y me acerqué a la calle donde la gente me gritaba cosas – a veces ovaciones, a veces insultos – pero reaccionando de todos modos en una forma muy energética. La inmediatez de todo fue muy poderosa. Supongo que necesitaba eso en ese punto de mi vida, porque me sentía un poco invisible. Hoy en día trabajo y no pienso en lo que los demás opinen. Eso no significa que no me importa o no escucho cómo los demás ven mi trabajo, pero siento que el trabajo puede hablar por sí mismo.

CB: Actualmente, estás exhibiendo trabajo como parte de la exhibición *Mixtape* en el Museo de Arte Latinoamericana en Los Ángeles. La exhibición

está enfocada en dibujo y sonido, específicamente canción. ¿Cómo estuvo la unión de una canción con el arte en esta exhibición conectada con tu experiencia de ser una artista trabajando en El Salvador?

MB: Mi dibujo en la exhibición es parte de la colección del Museo de Arte Latinoamericano, pero siento que los temas de la exhibición conectan con toda la serie de trabajos al que pertenece este dibujo. La serie se titula “República de la Muerte” e incluye treinta acuarelas utilizando textos de reportes de periódicos de muertes diarias. Estos textos me recordaron de las inscripciones en lápidas sepulcrales y hacía un dibujo por día después de leer el periódico. Esta serie fue muy difícil de hacer para mí porque era en parte cautelosa de la tema y estaba en parte devastada por la información. Usualmente trabajo con música, así que hubo sonido y canciones de fondo todo el tiempo, mayormente porque tenía que pensar en algo más para no explotar. Mientras escuchaba la radio, continuaba intercalando letras de canciones. Esta serie hace evidente cómo el contexto puede alinear y contribuir al significado de un trabajo artístico.

CB: ¿Podrías describir el apoyo al arte contemporáneo por instituciones locales en El Salvador?

MB: Localmente hay poco apoyo para el arte contemporáneo. Es difícil para el arte en general en El Salvador, y para lo contemporáneo aún más. Hay pocos espacios para exhibir, no hay apoyo para investigación básica o creativa y poca retroalimentación, académica o de otro tipo. Los artistas jóvenes pueden ser solicitados por el mercado comercial muy rápido, pero igual de rápido son desechados y tienen que buscar oportunidades en otros sitios. El Centro Cultural de España ha alimentado mucho de lo que ha sucedido artísticamente por los últimos diez o quince años, pero después de la crisis financiera ha tenido que reinventarse a sí mismo. Siempre he pensado que si no hay espacios disponibles, entonces los inventas, y si no hay fondos, lo haces con lo que tengas disponibles, y si no hay retroalimentación, tienes que conformarte con las voces en tu cabeza, o con ninguna... el silencio es un buen compañero de trabajo.

IRVIN MORAZAN

ARTISTA



Image courtesy the artist

ENTREVISTA REALIZADA EL
4 DE DICIEMBRE DE 2013
EN MIAMI



IRVIN MORAZAN
SU REGRESO (DETAIL)

2012
ACTUACIÓN CREPUSCULAR EN FERIA ARTÍSTICA SIN TÍTULO
IMAGEN CORTESÍA DEL ARTISTA



CLAIRE BREUKEL: ¿Naciste en San Salvador?

IRVIN MORAZÁN: Sí, nací en San Salvador en 1976.

CB: Cuéntame sobre tu trayectoria, específicamente, ¿cómo comenzaste a hacer arte hasta volverte un artista profesional basado en la ciudad de Nueva York?

IM: Siempre fui un artista, y dibujaba todo el tiempo cuando era un niño en la escuela, en El Salvador. Dejamos El Salvador cuando tenía ocho años y luego los dibujos se volvieron fotografías cuando tenía catorce. Fui a la Escuela de Artes Visuales y obtuve mi Licenciatura en Artes Plásticas, con una especialización en fotografía, y mi objetivo era la fotografía y fotografiar esculturas. Sin embargo, después de graduarme, comencé a hacer esculturas y actuar con ellas. Ahora, actúo utilizando mis esculturas y también tomo fotografías y videos de estas interpretaciones.

CB: Tu trabajo tiene un fuerte hilo conectivo o referencia a la cultura salvadoreña, incluyendo deidades y símbolos específicos. ¿Cómo lograste incorporar esas referencias?

IM: Crecí jugando en los escalones de viejas ruinas en El Salvador. No son como las pirámides preservadas de México o los hermosos templos que ves en Perú, donde hay mucha historia visible detrás de ellas. Las pirámides en El Salvador han sido saqueadas y no hay historia escrita sobre ellas. Es un país muy pobre con poco dinero para preservarlas. Mi trabajo actual está conectado con estas experiencias tempranas en las ruinas de El Salvador.

"ESTA FUE LA PRIMERA VEZ QUE REGRESÉ A EL SALVADOR DESPUÉS DE DIECISÉIS AÑOS. FUE UN TIEMPO MUY INTENSO. NO PUDE REGRESAR A MI HOGAR PORQUE EL ÁREA ESTABA INFESTADA DE MARAS Y TUVE QUE VIVIR COMO TURISTA, SE SINTIÓ MUY EXTRAÑO."

CB: ¿Cómo se encontraron estos elementos de exploración de historia personal en tu arte con los momentos contemporáneos que experimentas viviendo en la ciudad de Nueva York?

IM: Cuando era niño siempre supe que me remontaría a la antigua cultura salvadoreña, y ahí comenzó mi proyecto. A partir de esto, han surgido muchos cambios, y ha sido influenciada por la cultura contemporánea de Nueva York: la velocidad de la ciudad, los colores y las diferentes texturas y la velocidad de sitios como Times Square, donde está localizado mi estudio. El Salvador es muy pequeño y la mayoría de mis profesores no conocían mucho sobre el país. Esto me dejó la pauta para explorar, trabajar y jugar con mi pasado en mi ambiente actual.

CB: En su trabajo, Simón Vega integra objetos encontrados como una

referencia relacionada a los estereotipos del fundamentalismo afiliado a los países "en vías de desarrollo". ¿Ha impactado tu pasado salvadoreño y tu enfoque práctico en la elaboración de tu trabajo, por ejemplo, tus tocados?

IM: Antes de que comenzara a trabajar en las esculturas de cabeza, solía hacer esculturas abstractas utilizando texturas similares que ponía en la pared o en el piso. Inventé mi propio adhesivo que formaba la piel de estas estructuras a través de la mezcla de pegamento y sal, y lo calentaba en el microondas. Una vez que tiene la consistencia correcta se vuelve maleable. Luego se endurece para volverse tan fuerte como la corteza de un árbol y es de ahí que se elabora el forro de las esculturas. Este material es ligero para que pudiera utilizarlo. Estas esculturas abstractas tempranas evolucionaron para volverse las piezas de la cabeza y ambas series siempre fueron hechas para ser funcionales.

CB: Ciertamente tienes un enfoque muy inventivo hacia los materiales. ¿Tu trabajo sería diferente si no hubieras crecido en los Estados Unidos?

IM: Mi trabajo no sería el mismo definitivamente. Estoy influenciado por El Salvador, pero en este momento diría que mi trabajo está más influenciado por la cultura y subculturas de Nueva York. El único elemento conectivo a El Salvador es el elemento ritual y el adorno de la cabeza. Las subculturas son en sí mismas bastante ritualistas y estoy muy influenciado por los paralelismos entre subculturas, chamanismo y las culturas indígenas – veo mucho paralelismo entre estos mundos y los combino en mi trabajo.

CB: ¿Has exhibido tu trabajo en Centroamérica?

IM: Tengo un show de fotografías en Guatemala en este momento y estuve en El Salvador en el 2009 para hacer una actuación en el Museo de Arte de El Salvador (MARTE). Esta fue la primera vez que regresé a El Salvador después de dieciséis años. Fue un tiempo muy intenso. No pude regresar a mi hogar porque el área estaba infestada de maras y tuve que vivir como turista, se sintió muy extraño.

CB: ¿Cómo fue mostrar tu trabajo en el contexto de otros artistas de El Salvador?

IM: Me hice amigo de Simón Vega y otros artistas y desarrollamos una buena relación a través de los años. Me sentí en mi hogar con los artistas allá. Trabajé con dos break-dancers que eran parte de un grupo de chicos que había comenzado una escuela de break-dancing para mantenerse fuera de las

calles y de las maras. Estos dos chicos trabajaron conmigo en mi espectáculo. Originalmente, se suponía que lo haríamos dentro del museo pero no nos dejaron – porque el museo no permite artistas callejeros en el museo – así que lo hicimos afuera. El Salvador es muy formal en ese sentido, todo el mundo se viste elegantemente para las aperturas y el museo es un espacio social completamente diferente. Supongo que el museo había escuchado que este chico de Nueva York, que nació en El Salvador, traía chicos de la calle al museo. Pensaron que no era adecuado y nos dedicamos a conversar asuntos de los cuales no estoy acostumbrado. En Nueva York, cualquier museo hubiera querido tener break-dancers dentro de su espacio y verlos como parte de su trabajo. En ese sentido, El Salvador es el completo opuesto de Nueva York.

CB: Es muy interesante que tu trabajo no haya sido permitido dentro del museo, porque en gran medida tu trabajo opera adrede fuera de los confines de los espacios formales...

IM: De hecho pensé que fue fascinante que lo hayamos hecho afuera. Lo hizo más emocionante porque teníamos esta escultura dramática detrás de nosotros y la iluminación era muy extraña. A la gente le gustó mucho y estaban muy interesados en lo que sucedía.

CB: Adicionalmente a este conservatismo, ¿qué obstáculos tienen que superar los artistas contemporáneos trabajando en El Salvador, que no tienen en New York?

IM: El internet ha cambiado las cosas. Cuando fui a El Salvador muchos de los artistas jóvenes que estaban en la audiencia me añadieron a Facebook y me escribían preguntándome cosas a menudo. Simón Vega está muy involucrado como mentor, y creo que conmigo sintieron, "él es de nuestro país y está en Nueva York haciendo cosas allá." Los problemas que surgieron tienen mucho que ver con no tener el mundo del arte contemporáneo alrededor tuyo, tal como lo tienes en Nueva York, y que ha sido mi educación número uno. La educación del Lower East Side de Chelsea y Brooklyn no tiene precio. El Salvador tiene sus limitaciones, e incluso si una institución contemporánea te invita a exhibir hay limitaciones, lo cual es un problema. En Nueva York tengo la libertad de hacer lo que quiero hacer como artista y pienso que eso ha sido una enorme oportunidad.

CB: Tu trabajo difumina referencias a la cultura salvadoreña con la cultura contemporánea estadounidense, lo cual lo hace accesible. ¿Podrías explicararte?

IM: Trato de hacer obras que se comuniquen con mi audiencia en formas “universales” y abstractas. Por ejemplo, las interpretaciones que hicimos en la feria de arte “Sin título” durante Art Basel Miami Beach estuvieron inspiradas por rituales efectuados por monjes tibetanos budistas. Cerré mi presentación poniendo un espejo frente a los rostros de los asistentes y tiré bebidas energéticas en sus reflejos. Tradicionalmente, los monjes tibetanos limpian pinturas espiritualmente tirando agua en sus superficies para eliminar a los espíritus malignos. A través del tiempo, las pinturas inician a decolorarse y eventualmente se dañan. Así que lo que hacen ahora es poner un espejo frente a la pintura y tirar agua en su superficie para que el reflejo cree el mismo efecto de limpieza física. Para mi interpretación, utilicé bebidas energéticas como una metáfora de los excesos. Tomé un enfoque opuesto preparándome para ello a través del ayuno por cien horas para alcanzar la claridad antes del espectáculo. Incluso si es abstracto, si la audiencia puede llegar a cierta comprensión, he cumplido mi cometido.

CB: ¿Haces dinero de tu trabajo?

IM: Soy un fotógrafo y vendo fotografías en pequeñas ediciones, pero aún estoy tratando de averiguar cómo vender una escultura o una interpretación. Incluso mis profesores de interpretación en los Estados Unidos, que han sido artistas profesionales por muchos años, están tratando de descubrir cómo vivir a través de su trabajo. Si no tengo una escultura o una fotografía, es difícil.

CB: Tal parece que estamos en un momento – evidente a partir de las ferias artísticas de este año – donde la atención está moviéndose hacia el arte contemporánea de Centroamérica. ¿Tienes alguna preocupación sobre esta atención o la encuentras emocionante?

IM: Es interesante. Veo un enfoque en artistas latinos que son generalmente vistos como algo de moda en este momento, sin importar de dónde sean en Latinoamérica. Creo que siempre y cuando permanezca fiel a mi trabajo, estaré bien. Hace dos años hice una interpretación en Times Square y fue un espectáculo. Incluí a un lowrider con hidráulica y tenía permiso de utilizar el mismo número de decibeles que la cantante Alicia Keys durante su actuación en Times Square. Fue un enorme espectáculo. Sin embargo, para la actuación en la feria de arte “Sin Título”, hice algo más espiritual y personal. La gente

eran muy elegante y pulida, y quería hacer una interpretación más personal para esa audiencia.

CB: ¿También recibiste la beca de la Fundación Cisneros?

IM: Sí, obtuve la beca Cisneros para ir a la Ciudad de México a hacer una residencia. Fue increíble. Pasé todo el verano en México. Mi educación ha sido siempre en Nueva York, y no he estudiado con artistas de otros sitios realmente, así que esa experiencia fue excelente. La residencia en sí misma fue muy conceptual. No hubo muchos fabricantes de objetos o intérpretes. No hice nada y me enfoqué en aprender sobre la ciudad. Me influyó mucho y fui a estos mercados de Santería que han estado ahí por cientos de años, idonde venden de todo! Incluso fui a un mercado donde vendían huesos humanos por ochenta pesos. Puedes comprar un esqueleto completo como cualquier otra cosa.

CB: ¿Dirías que tu trabajo está motivado por un interés en la práctica social?

IM: Me influye realmente la vida misma, ya sean mercados, las calles de Nueva York, la cultura del grafiti y cómo Manhattan se está convirtiendo en un centro comercial. De hecho, me gané una beca para ir a Japón y estoy muy interesado en estudiar las subculturas japonesas. Estoy tratando de viajar para aprender sobre rituales, prácticas y culturas en otros sitios también.

CB: ¿Cómo te sientes al ser clasificado como un artista que proviene de El Salvador?

IM: Estoy muy orgulloso de representar mi país. Incluso si comienzo a hacer pinturas de paisajes mañana, siempre seré un artista de El Salvador. Es un pequeño país pobre, donde tenemos pocos museos, y nuestras pirámides han perdido su significado a causa de los saqueos – saqueos del tiempo, de la pobreza, la guerra, las maras. La conversación alrededor de El Salvador siempre se trata de maras y nunca sobre cultura o lo que tratamos de hacer ahí. Lo que está haciendo Simón (Vega) y lo que estoy tratando de hacer yo es ayudar a cambiar eso.



IRVIN MORAZAN
INTERPRETACIÓN EN EL CENTRO DEL MUNDO

2011
FOTOGRAFÍA A COLOR
INTERPRETACIÓN EN TIMES SQUARE, NEW YORK,
HECHO POSIBLE CON EL APOYO DE LA TIMES SQUARE ALLIANCE Y EL MUSEO DEL BARRIO
IMAGEN CORTESÍA DEL ARTISTA

WALTERIO IRAHETA

ARTISTA

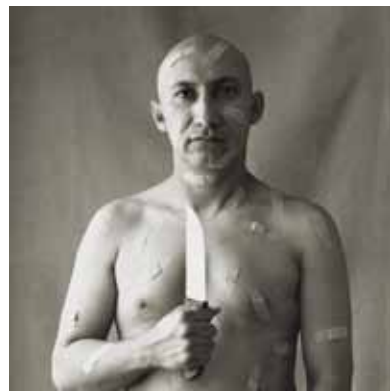


Image courtesy the artist

ENTREVISTA REALIZADA EL
29 DE JULIO DE 2013
EN SAN SALVADOR



WALTERIO IRAHETA
SÚPER CHICA EN ATILÁN (DETAIL)

2003
FOTOGRAFÍA A COLOR
IMAGEN CORTESÍA DEL ARTISTA

SIMÓN VEGA: Cuéntanos algunas de tus experiencias representando a El Salvador en la Bienal de Venecia en el 2011.

WALTERIO IRAHETA: La bienal de Venecia fue emocionante por el impresionante nivel del evento y por su larga historia y tradición. Participar significa traer tu trabajo a un contexto universal, con el término “universal” entre comillas, claro está. Colocándote a ti mismo en ese contexto, logras ver el discurso de tu propio trabajo en comparación a otros discursos internacionales. Participé en el Pabellón Latinoamericano, ILLA. El curador, Alfons Hug, estaba interesado en las características marginales de Latinoamérica y en el desarrollo desordenado que ha prevalecido en el continente en años recientes. Los problemas de marginalidad incluyen pobreza, explosión de población, arquitectura no planeada y urbanidad. Mostré mi serie “Faraway Brother Style” que hablaba sobre el tema de la arquitectura no planeada y la urbanidad. El trabajo es un estudio tipológico taxonómico de los cambios arquitectónicos naturales de El Salvador.

SV: ¿Cómo ha impactado tu carrera el hecho de exhibir tu trabajo internacionalmente?

WI: Siento que el proceso creativo es un proceso muy personal. Los intereses que yo tengo vienen del contexto en el que vivo, y estos se han modificado conforme mi contexto cambia, depende de dónde me mude, dónde viva y dónde esté en mi día a día. Mi participación en eventos internacionales en Pontevedra, Habana, Valencia, Sao Paulo y Venecia contribuyen al trabajo. Poniendo el trabajo en circulación lo que me interesa realmente es el intercambio de asuntos y tópicos que cambian en el contexto de mis encuentros, sin embargo, el trabajo también tiene autonomía y su propia vida, por decirlo así.

Lo que ha resultado de mostrar en espacios colectivos internacionales es que más gente veían el trabajo y que más curadores se han interesado en lo que pasa en El Salvador, junto a otros artistas trabajando en la región. Lo más gratificante para mí ha sido la experiencia de viajar a sitios donde pasan cosas y de interactuar en otro nivel de diálogo cuando hablo con otros artistas y curadores. Estoy interesado en entender lo bueno y lo malo que pasa en este país comparado a lo que pasa en otros países y ver si otros artistas y curadores comparten las mismas (y diferentes) preocupaciones.

SV: ¿Cómo se integra el factor de interpretación en tu trabajo?

WI: Entiendo que mi potencial y mi habilidad como artista viene de mi formación, el cual es un punto de inflexión entre la academia y la comprensión del arte a través de medios contemporáneos, como la tecnología, por ejemplo. Sin embargo, también utilizo la educación como un recurso. En las primeras etapas de mis estudios, hice pintura, escultura, modelaje, cerámica y tallado. En la universidad, estudié diseño gráfico e hice dos pasantías, una en México por un año estudiando grabado y la otra en Chicago, estudiando tallado. También soy el hijo de una generación que consume mucho tiempo con tecnología, utilizando fotografía, video, proyectores y el internet. Soy privilegiado por estar al borde de ambas eras (o momentos), lo cual me permite moverme de forma cómoda dentro de los recursos asociados como académicos así como también otros recursos definidos por la tecnología. La interpretación es un recurso que casi nunca uso a menos que sea en forma de cooperación con otros artistas. Así que, tal vez no entiendo mi trabajo como interpretación, pero algunos aspectos del trabajo son performativo. Así que, tal vez no entiendo mi trabajo como interpretativo pero algunos aspectos sí lo son. Cuando voy a las zonas indígenas de Guatemala con un traje de Superman y trato de convencer a los locales a que usen una capa de superhéroe, o cuando improviso un juego de fútbol en un vecindario para poder tomar fotografías con ellos en uniformes de los equipos de la liga española del Real Madrid y Barcelona, eso es interpretativo. Estoy interesado en explorar las posibilidades de expresión de esta gente a través de su participación en el proceso creativo y la ejecución del trabajo. Es performativo cuando tú creas la base para involucrar a comunidades enteras a que trabajen en una pieza, pero no como una interpretación en sí misma. Me interesa cuando el trabajo va más allá de una simple presentación o documentación y se vuelve un trabajo viviente.

SV: Es interesante que seas un artista que ha experimentado la escena local, regional e internacional del arte y que trabajes con recursos que son clásicos o académicos, así como contemporáneos. ¿Cómo te sitúas a ti mismo entre estos mundos hoy en día?

WI: Es complicado. He sido artista por veintitrés años, y aún veo mi circulación dentro del mundo del arte salvadoreña y mundial. Si tuviera que situarme a mí mismo, sería entre el camino que otros artistas están dejando y

las nuevas generaciones. Sostengo que las generaciones antiguas de artistas deberían abrir posibilidades para las nuevas generaciones y que, en ese sentido, podemos ser un mancomunado o un puente. Me gusta ser capaz de discutir el arte con alguien que estuvo trabajando en los setenta y poder identificarme con la gente que está produciendo trabajo hoy en día. Así es como mido mi rol: ser identificado con una generación joven de artistas.

SV: ¿Cómo posicionas tu trabajo, el cual es didáctico y pedagógico, dentro de los parámetros de las bienales internacionales y ferias de arte?

WI: El circuito internacional de arte sigue cambiando lo que se toma y es consumido como arte y produce espacios para acomodar estos cambios. Estoy interesado en el hecho que vivo solo de hacer arte. Por ejemplo, me encanta que las galerías me consideren como un grupo de artistas representativos y que cada año tengo de tres a cuatro exhibiciones en galerías en Panamá, Guatemala y los Estados Unidos. Me fascina que todavía siga pasando y quiero seguirlo haciendo. Sin embargo, últimamente me he vuelto muy apasionado sobre introducir el trabajo en el contexto donde ha sido producido y ver cómo la gente responde a ello. El colectivo ADOBE (ver página 50) es una parte de unas intervenciones hechas en espacios públicos por la simple necesidad de tomar arte fuera de espacios protegidos de exhibición. Ahora el grafiti y los movimientos de arte urbana me dan un sentido de fascinación. Estoy iniciando a sentir la necesidad de introducir partes de mi trabajo en ese contexto callejero.

SV: ¿Ves esto pasando en El Salvador?

WI: Me gustan las calles y los espacios públicos de El Salvador y Guatemala. Conozco estos países muy bien y es donde he vivido y me he expresado. Cuando es tiempo de viajar, siempre encuentro sitios donde siento que puedo introducir mi trabajo o donde puedo dejar una huella personal.

“ESTOY INTERESADO EN ENTENDER LO BUENO Y LO MALO QUE PASA EN ESTE PAÍS COMPARADO A LO QUE PASA EN OTROS PAÍSES Y VER SI OTROS ARTISTAS Y CURADORES COMPARTEN LAS MISMAS (Y DIFERENTES) PREOCUPACIONES.”

WALTERIO IRAHETA
SÚPER CHICA EN ATITLAN

2003
DIBUJO, GRAFITO SOBRE PAPEL
IMAGEN CORTESÍA DEL ARTISTA



SIMÓN VEGA

ARTIST



Image courtesy the artist

ENTREVISTA REALIZADA EL
18 DE SEPTIEMBRE DE 2012
EN VIENA, AUSTRIA



SIMÓN VEGA
*ANTI-MONUMENTO AL TERCER
MUNDO INTERNACIONAL*

2011
INSTALACIÓN EFÍMERA
EN EL ARLINGTON ARTS CENTER, ARLINGTON
IMAGEN CORTESÍA DEL ARTISTA

CLAIRE BREUKEL: *¿Cómo te interesaste en el arte?*

SIMÓN VEGA: Teníamos muchos libros y enciclopedias en mi casa, también hice un viaje a Europa cuando tenía doce años que dejó una enorme huella y me inculcó un gran respeto por los trabajos artísticos. Comencé a dibujar muy pronto. Siempre supe que quería hacer algo relacionado al dibujo, pero cuando terminé el bachillerato en los noventa no había escuelas de arte en El Salvador, solamente arquitectura y diseño gráfico. Estudié diseño gráfico por dos años, que fue donde conocí todos los demás artistas de ADOBE (ver página 50). Después de graduarme, trabajé por dos años como diseñador gráfico haciendo ilustraciones y logos, pero odiaba la vida de oficina y su rutina. Eventualmente, tuve la oportunidad de estudiar en México, donde vivía mi padre. Estudié en Xalapa, Veracruz, por seis años. Aquí nunca se me enseñó ninguna historia del arte después del siglo 20 y casi no había menciones del arte contemporáneo. Pero cuando tomé un pequeño viaje a la ciudad de México, vi artistas como Francis Alÿs y Julio González. Cuando regresé a El Salvador quería hacer arte, pero ahora quería hacer instalaciones, actos y actos improvisados, así que comencé a experimentar conscientemente en otros formatos.

CB: *Durante este tiempo también trabajaste como parte del colectivo ADOBE. ¿Cómo se unió este grupo y qué proyectos elaboraron?*

SV: Mientras que viví en México, regresé a El Salvador todos los años e hice una exhibición como solista de pinturas y dibujos en cada una de esas ocasiones. Terminé mis estudios y regresé permanentemente a El Salvador en el 2000, que fue cuando me seleccionaron para la Bienal Centroamericana junto a mis colegas artistas Walterio Iraheta (ver página 32), Ronald Morán (ver página 16), Verónica Vides y José David Herrera. Mientras nos entrevistaban para la bienal, hablamos sobre hacer más instalaciones y más trabajos en público, y pensamos que esto de verdad iba a funcionar como un colectivo! Así que formamos ADOBE. Iniciamos jugando nada más y eventualmente hicimos una exhibición en “el Centro”, como conocemos el centro de San Salvador, lo cual incluía instalaciones e intervenciones. El tema de la exhibición fue “Ciudad encajada”. Estaba haciendo muchos dibujos de arquitectura inspirados por casas de clase media en El Salvador, las cuales son bastante cuadradas. Transformé mis dibujos en una instalación de cajas de cartón que eran la representación de estas casas. Después escribí grafiti de maras fuera de las cajas para relacionarlas a la presencia de las mismas que impactan El Salvador. Intenté mostrar las viviendas cerradas, porque después de las cinco de la tarde, la gente no puede salir de sus casas. Esta unidad de viviendas cerradas se volvió el tema del proyecto. Todos en el grupo lo

manejaron de forma diferente, pero utilizamos el uso del cartón en común, que parecía el medio perfecto. Continuamos trabajando en ADOBE por seis años después de irnos por nuestro camino.

CB: *¿Fue para ti formar un colectivo artístico significativo en esa época?*

SV: Sí. Estábamos interesados en crear piezas colectivas que involucraran diferentes discusiones desde diferentes puntos de vista, aplicando diferentes metodologías, compartiendo ideas y espacios para crear arte. Sentí que trabajar de esta forma nos hacía tomar riesgos y muchos proyectos terminaron siendo creados en la calle. De esta forma, ADOBE estaba respondiendo al fenómeno social que sucedía en El Salvador.

CB: *¿Podrías describir el panorama del arte contemporáneo y las oportunidades disponibles para ti en aquella época?*

SV: La primera bienal centroamericana en la que participé tomó lugar en el 2002 en Nicaragua y estuvimos expuestos al arte de Guatemala, Costa Rica y Panamá, que se sintió más avanzada que la del resto de la región. También queríamos ser más experimentales y movernos de los medios tradicionales, tal como la pintura, que dominaba en El Salvador. Queríamos aprender más. No había internet en esa época así que solíamos recabar pequeñas piezas y compartir la información. Alrededor de esa época fue que Mario Cáder-Frech se puso en contacto con nosotros. Conectamos inmediatamente y me invitó a ir con él al Art Basel Miami Beach. También operó un espacio de exhibición en Washington, D.C. e invitó al colectivo a exponer ahí.

CB: *Después de eso, has exhibido en todo el mundo. ¿Podrías mencionar algunas oportunidades clave?*

SV: Virginia Pérez-Ratton dirigió TEOR/ética en Costa Rica. Organizó una exhibición enorme con el curador Español, Santiago del Olmo llamada “Todo Incluido Imágenes Urbanas de Centro América”, que mostraba un espacio introvertido e introspectivo raras veces visto en la región. La exhibición incluía, entre otros, a Ronald Morán de El Salvador, Federico Herrero de Costa Rica y Jonathan Harker de Panamá, quienes son bastante conocidos ahora. El show viajó al Centro Cultural Conde Duque en Madrid y luego al Museo de Arte y Diseño y TEOR/ética, ambos en San José, Costa Rica. Este fue un gran reconocimiento para nosotros. También tuve dos exhibiciones en el Centro Cultural de España en El Salvador, que fueron grandes peldaños. En el 2006, me invitaron a exhibir en Baltimore como parte de “Material Matters”, curada por Jason Hughes y también por José Manuel Noceda en “La Ciudad Encajonada” en la novena Bienal de la Habana. Participé en “Coca-



SIMÓN VEGA
IMPERIUM SLUM SHIP

2013
WOOD, CARDBOARD, LIGHT, FOUND MATERIALS
INSTALLATION AT HILGER NEXT FOR
THE EXHIBITION GRUESSE AUS VENEDIG.
IMAGE COURTESY KATHARINA STÖGMÜLLER AND HILGER GALLERY

Colonized” en el HilgerBROTKunsthalle en Viena en el 2010, el cual tú curaste, y fue significativo también pues eventualmente trajo a colación mi participación en la Galería Hilger.

CB: Junto con numerosas oportunidades internacionales, aún exhibes activamente en El Salvador. ¿Por qué ha sido importante para ti mantenerlo?

SV: Mi trabajo trata con lo que sucede en El Salvador. Mi temática existe ahí y mi trabajo marca temas del tercer mundo y el primer mundo para realzar el contraste entre estos dos mundos. Así que no podía dejar de lado el tercer mundo. Exhibo en El Salvador para conectar – quiero conectar con las experiencias de exhibir ahí y con las nuevas generaciones. Porque estoy muy conectado con ello, tomo muchas ideas de El Salvador.

CB: Generalmente, ¿está la práctica del arte contemporánea en Centroamérica por asuntos sociopolíticos?

SV: Definitivamente. Puedes obtener un buen diagnóstico de esto a partir de la Bienal Centroamericana. Cuando participé en la Bienal 2004 en Panamá, me di cuenta que muchos artistas de Guatemala, Nicaragua, El Salvador y Honduras estaban muy interesados en la temática social y política. Esto en parcialmente el resultado de las guerras que nuestros países enfrentaron en los años ochenta. Costa Rica no sufrió de estas guerras y abolió su ejército, por lo tanto el trabajo de los artistas costarricenses era un poco más ligero y más sofisticado. De igual manera, el trabajo panameño estaba lleno de humor. Cuando me di cuenta que el arte salvadoreño estaba lleno de violencia y guerra, reflexioné en lo deprimente que era esto en contraste con los hermosos trabajos artísticos panameños. Para mí, ese fue un punto de inflexión y decidí hacer tra bajo que también tuviera humor. Así que comencé a mezclar los elementos sociales oscuros con un lado más humorístico y esto fue cuando comencé a experimentar con arquitectura informal y la estética de favelas.

CB: Tu trabajo ha sido basado en instalaciones por algunos años. ¿Ha influido tu carrera la escena de las galerías en El Salvador?

SV: El mercado del arte salvadoreño es muy tradicional, prefiriendo pinturas al óleo de paisajes y hermosos objetos. Sin embargo, hubo una galería que comenzó en el 2001 llamada Galería de Arte Vilanova que se interesó en el arte contemporáneo, pero cerraron después de dos años, principalmente por la falta de interés en este tipo de arte. Las dos galerías principales que sobrevivieron la guerra en El Salvador fueron la Galería Espacio y la Galería

“HONESTAMENTE, EL MERCADO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN EL SALVADOR ES CASI INEXISTENTE. ESTO ES NEGATIVO PARA LOS ARTISTAS TRATANDO DE HACER UNA VIDA. MUY PRONTO ENTENDÍ QUE NO PODÍA VIVIR COMO ARTISTA, ASÍ QUE EN LUGAR DE HACER LO QUE EL MERCADO TRADICIONAL TRATABA DE CONSUMIR, ME LIBERÉ A MÍ MISMO PARA HACER INSTALACIONES MÁS GRANDES Y MÁS EFÍMERAS A TRAVÉS DE LA ENSEÑANZA PARA PAGAR MIS CUENTAS.”

123 (ver página 148), esta última ha estado más abierta a arte contemporáneo. El Museo de Arte de El Salvador (MARTE) también está ayudando a traer artistas y curadores que interactúan con nosotros a través del programa MARTE Contemporáneo. Así es como te conocí a ti, a José Ruiz y a Elvis Fuentes y como pude exhibir en Washington D.C., Viena y como parte de la Bienal del Museo del Barrio “S-Files”. Honestamente, el mercado del arte contemporáneo en El Salvador es casi inexistente. Esto es negativo para los artistas tratando de hacer una vida. Muy pronto entendí que no podía vivir como artista, así que en lugar de hacer lo que el mercado tradicional trataba de consumir, me liberé a mí mismo para hacer instalaciones más grandes y más efímeras a través de la enseñanza para pagar mis cuentas.

CB: En tu opinión, ¿es crucial para los coleccionistas viajar a El Salvador para aprender sobre la escena del arte contemporáneo?

SV: Es cierto que en toda Centroamérica hay elementos sociales y fenómenos que son parte del arte que está siendo producido ahí. Por esta razón, creo que el arte contemporáneo de El Salvador ha cambiado mucho y que hay algunos artistas muy fuertes que no obtienen ningún reconocimiento ni oportunidades, lo cual es lamentable. Tienes que entender qué está pasando en el área y ver más de lo que la ciudad quiere mostrarte – ir más allá de los sitios que son bonitos y limpios. Los artistas están expuestos a mucho, así que si no ves otras partes de El Salvador o Centroamérica, probablemente no entiendas el arte. Yo sugeriría a los coleccionistas que no solo visiten las galerías y museos, si no que conozcan un poco más del contexto, la historia reciente y el ambiente urbano de El Salvador, y también que hagan visitas a estudios de artistas. Mucha arte es difícil de entender y apreciar completamente si solo te remontas al arte en sí misma.



“ELABORADO CON MATERIALES RECICLADOS ENCONTRADOS EN LAS CALLES Y LAS PLAYAS DE EL SALVADOR, LA ESCULTURA SPUTNIK DEL TERCER MUNDO POR SIMÓN VEGA ES UNA COLORIDA PARODIA DEL SPUTNIK 10, UN PROGRAMA SATELITAL SOVIÉTICO ESPACIAL QUE FUE LANZADO EN LOS SESENTA. LA PRECARIA VASIJA DE VEGA CONTRASTA CON LA SOFISTICADA TECNOLOGÍA DE LA CARRERA DEL ESPACIO QUE TOMÓ LUGAR DURANTE LA GUERRA FRÍA, CUANDO LA URSS Y LOS ESTADOS UNIDOS COMPETÍAN PARA CONQUISTAR EL ESPACIO. SPUTNIK DEL TERCER MUNDO ASPIRA A LA MODERNIDAD Y LOS SUEÑOS DEL PROGRESO; SIN EMBARGO, ENCUENTRA LAS BARRERAS DEL TERCER MUNDO. FRENTE AL ESCAPE FUTURÍSTICO PREVISTO POR UNA NAVE QUE PUEDE ALCANZAR OTROS MUNDOS, EL SPUTNIK DE VEGA HECHO EN CASA ESTÁ VINCULADO A SU CONTEXTO E HISTORIA, LUCHAS Y CONFLICTOS.”

- PAZ GUEVARA, CO-CURADORA DEL PABELLÓN LATINOAMERICANO EN LA 55AVA BIENAL DE VENECIA, SOBRE EL SPUTNIK DEL TERCER MUNDO DE SIMÓN VEGA.

SIMÓN VEGA
EL SPUTNIK DEL TERCER MUNDO

RETNA

(ALIAS MARQUIS LEWIS)
ARTISTA



Image courtesy the artist

ENTREVISTA REALIZADA EL
5 DE DICIEMBRE DE 2012
EN MIAMI

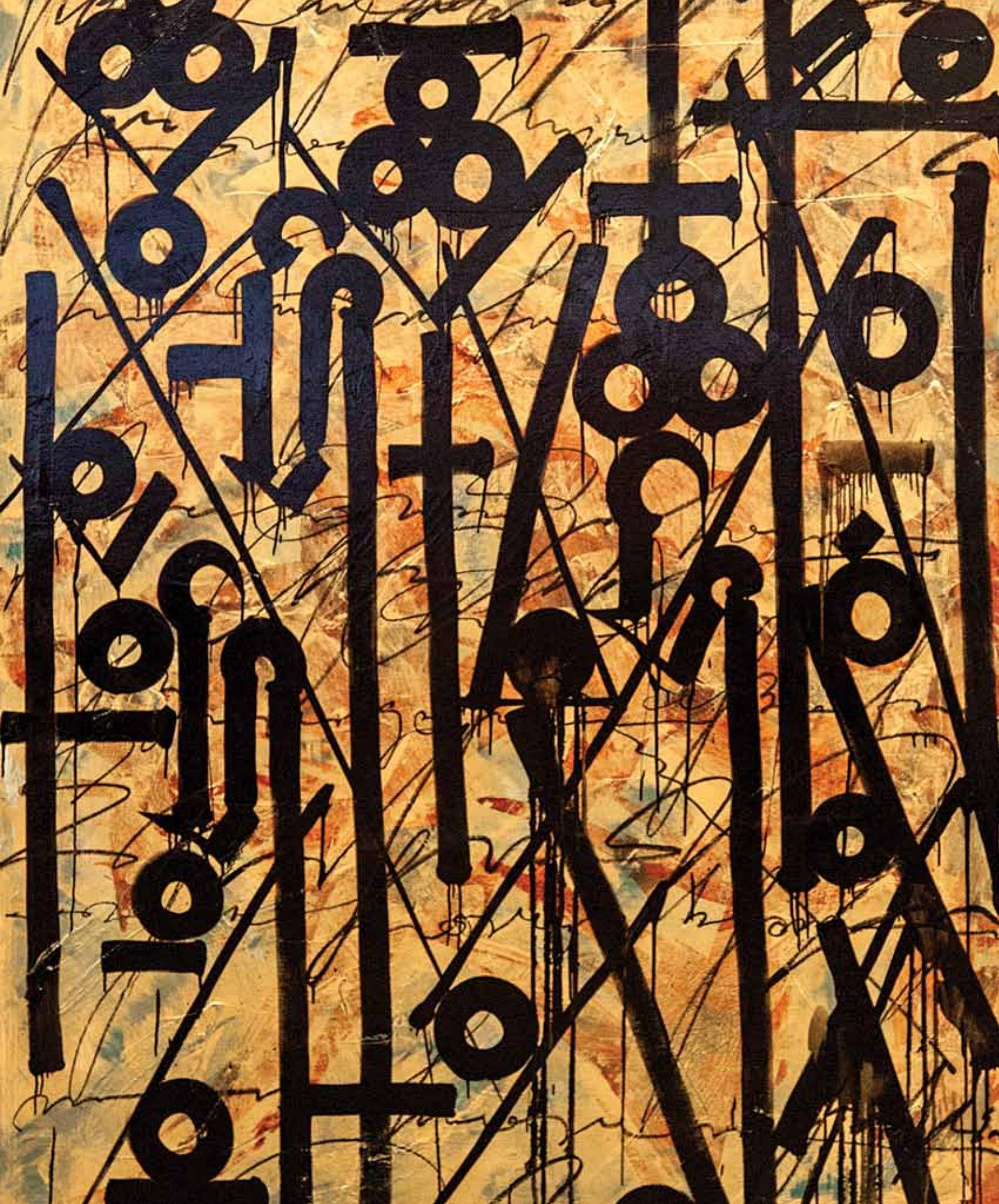


RETNA

EL SALVADOR (DETAIL)

2014

ESMALTE Y ACRÍLO SOBRE CANVAS
IMAGEN CORTESÍA DEL ARTISTA



CLAIRE BREUKEL: *Tu madre es salvadoreña y tu papá es estadounidense. ¿Podrías hablar un poco de la historia de tu familia?*

RETNA: Mi madre trabajó en una fábrica de hilos en El Salvador en los años setenta. Luego decidió irse al extranjero con el objetivo de auto-descubrirse y de explorar, lo cual encontró en Los Ángeles, que fue donde conoció a mi padre también.

CB: *¿Has viajado a El Salvador anteriormente?*

R: He ido a El Salvador en numerosas ocasiones, incluso durante la guerra y muchas veces cuando niño. La última vez que estuve allá fue cuando tenía trece años. Todavía tengo una enorme familia allá que solía tener tierras de cultivo, recuerdo montar a caballo y hacer viajes aventureros en la parte trasera de camiones. Nunca vi nada de arte así que fue un poco sorprendente darme cuenta que en los últimos años, el escenario artístico está creciendo rápidamente por ahí.

CB: *¿Alguna vez te han clasificado como un artista de El Salvador?*

R: No, pero siempre he mencionado mi pasado y sé que ha influenciado mi trabajo. Me involucro mucho con texto y escribo en inglés y español. También hay muchos términos salvadoreños que uso que mi madre solía decir y ellos encuentran su camino en mi trabajo. De hecho, nunca había pensado en eso hasta ahora, pero mi mamá coleccionaba bastante cerámica azul y blanca y en los últimos años he comenzado a pintar murales más grandes y más elaborados en azul y blanco. Irónicamente, estos son los colores de la bandera salvadoreña.

CB: *Aparte del lenguaje, ¿cómo ha impactado tu trabajo tu pasado ecléctico?*

R: Ser un artista multicultural viene con muchas ventajas y desventajas. En Los Ángeles hay una comunidad latina enorme, así que puedo hablar en español con mucha gente y expresar mis ideas de forma que se identifiquen con ellas. Por ejemplo, puedo ir a diferentes vecindarios y explicar lo que quiero pintar, así como mis influencias culturales y esto me permite

invariablemente el pintar más murales. Así que me ha dado más acceso a ciertas áreas de la ciudad.

CB: *¿Sientes que las diferentes influencias culturales que incorporas en tu trabajo están inherentemente interconectadas?*

R: Me veo a mí mismo como una colección de identidades porque soy mestizo – mitad afroamericano y mitad salvadoreño. Viviendo en Los Ángeles, esto a veces es problemático porque hay una gran división en las culturas, así que siempre he sentido que tengo una identidad dividida. Y no solamente eso, tengo raíces nativo americanas por parte de mi padre y mi mamá viene de las personas indígenas llamadas Pipiles de El Salvador, una subdivisión de los mayas. Como resultado, he sido influenciado por las estructuras coloniales que gobiernan las Américas y encuentro muchas similitudes entre las culturas que son un subproducto de estas estructuras coloniales. Mi trabajo también está inspirado por las culturas de India y África, incluyendo monumentos, templos y jeroglíficos de una variedad de períodos de tiempo que admiro. Comencé a fusionar todas estas influencias para crear un lenguaje global en mi trabajo.

CB: *En una entrevista mencionaste que eras un “ciudadano del mundo”, lo cual es una visión muy positiva sobre la globalización. ¿Es eso a lo que aspiras o es como te ves ahora a ti mismo?*

R: Es algo a lo que aspiro. Estaba hablando con un tipo una vez y le pregunte de dónde era y me dijo “del mundo”. Normalmente en Los Ángeles la gente te pregunta de dónde eres para ver de qué vecindario eres, y si eres del equivocado puedes meterte en problemas – así que me gusta la idea de estar por encima de todo esto. Creo que será un camino de toda la vida la aspiración a ser un ciudadano del mundo, pero nunca olvidaré de dónde vengo.

CB: *Has trabajado en numerosos sitios, desde los callejones de Los Ángeles a los Careyes en México y la fachada de la tienda LVMH de Miami. Mezclar grafiti con una marca exclusiva de la moda debe haber sido un reto interesante. ¿Cómo fue la experiencia?*

“ME INVOLUCRO MUCHO CON TEXTO Y ESCRIBO EN INGLÉS Y ESPAÑOL. TAMBIÉN HAY MUCHOS TÉRMINOS SALVADOREÑOS QUE USO QUE MI MADRE SOLÍA DECIR CUANDO YO CREÍA Y ELLOS ENCUENTRAN SU CAMINO EN MI TRABAJO.”

R: El proyecto LVMH fue una gran experiencia. Ellos han trabajado con artistas increíbles en el pasado y yo solo tenía treinta y tres años cuando me invitaron. Había trabajado con varias marcas pequeñas, incluyendo compañías de ropa, compañías de surf y de skate, pero trabajar con una marca enorme como LVMH fue un gran honor. No solo esto, pero soy el único artista en la historia de Louis Vuitton que ha pintado en la parte frontal de una tienda. Esta experiencia fue increíble y sé que significó mucho para otros artistas del grafiti con raíces similares a la mía. La mayoría de la gente solo me conoce por mis éxitos, pero me tomó veinte años y muchos retos y tribulaciones para estar ahí. Ahora estoy trabajando con un programa increíble de jóvenes en conjunto con el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles y Louis Vuitton. Invitamos a chicos del Overtown Youth Center a una fiesta de pintura y yo pinté con ellos. Los chicos se quedaron con el trabajo y firmaron cada trabajo “de común acuerdo, honor y respeto”. Estos jóvenes a veces tienen ambientes familiares un poco difíciles. A veces lo único que necesitamos es un poco de guía para ver lo que queremos hacer con nuestras vidas – e incluso hoy aún me siento como un niño grande.

CB: *Como ya lo sabes los recursos en países como El Salvador han sido históricamente escasos. ¿Qué consejo les darías a aspirantes a artistas que tienen pocos recursos disponibles?*

R: No te limites a ti mismo a los materiales o al espacio. A veces las restricciones pueden ser una ventaja y aprendes mucho de ellas. Comencé a pintar en espacios poco convencionales – paredes, puentes y lo que sea que podía encontrar – utilizando pintura de casas y spray. En el 2005, abrí mi propio espacio DIY, el cual utilicé como un estudio y galería para mostrar mi trabajo y el trabajo de otros artistas. Una vez que alcanzas una galería adecuada (y sé que uno puede hacerlo), traes a esta comunidad contigo y creas espacios que involucra a un público más amplio. La dedicación es esencial y encuentro que los escenarios que son los más retadores es de donde vienen la mayoría de gemas.



RETNA
MURAL MIAMI

IMAGEN CORTESÍA DEL ARTISTA

COLECTIVOS ARTÍSTICOS

COLECTIVOS ARTÍSTICOS

Los colectivos artísticos a menudo no se definen fácilmente, sin embargo, han existido numerosos grupos autónomos de artistas que han sido predominantes en el panorama del arte contemporáneo en El Salvador – la mayoría de los cuales están formados en la capital del país, San Salvador.

Antes de examinar estos colectivos salvadoreños es importante mencionar la exhibición: “Cronología: Una Crónica de la Intervención Estadounidense en Centro y Latinoamérica, 1984” (Timeline: A Chronicle of US Intervention in Central and Latin America, 1984), en el MoMA PS1 iniciada por el colectivo neoyorquino de artistas Group Material. En 1984, la exhibición presentó una cronología de artefactos, contribuciones de artistas y productos a través de una línea roja horizontal que numeraba los años de la intervención de los Estados Unidos en la región.¹

Esta exhibición fue inspirada por las acciones de grupos políticos, incluyendo la del Comité en Solidaridad con la Gente de El Salvador (Cispes, por sus siglas en inglés), entre otros. En el 2014, los curadores Shoair Mavlian e Inti Guerrero reconocieron la contribución de la cronología para poder comprender la historia de América Central y Latina, y por ello recrearon la exhibición para el Tate Modern en Londres. Esta exhibición, antes y ahora, subraya que los temas de la política y el arte están inevitablemente entrelazados cuando se habla de la historia de estas regiones, y que el paradigma del colectivo artístico no está lejos de una posición de activista.²

No es inesperado entonces que la necesidad de compartir recursos, mayormente resultantes del impacto devastador de la guerra civil salvadoreña es una fuerza impulsora para que los artistas se unan. De hecho, fue dos años antes de la finalización de la guerra civil que el artista colectivo de San Salvador, Bajo Tierra, se formó. Este fue seguido una década después, por ADOBE, Hétero y Artificio. Aunque confinados dentro de instancias un poco aisladas, estos colectivos fueron fundados por estudiantes de arte y diseño que querían compartir ideas y recursos durante, e inmediatamente después, de sus estudios. Es importante notar aquí que los programas de educación creativa disponibles en El Salvador han sido primordialmente descritos en

este libro como enfocados en el diseño y conservadores.³ Esto motivó la necesidad de los artistas de trabajar en conjunto y compartir recursos e ideas específicas sobre el arte contemporáneo. Los miembros de ADOBE, Hétero y Artificio confirman que la estructura del colectivo permitió para el diálogo creativo y para que los artistas pongan a prueba su trabajo como parte de exhibiciones grupales. Adicionalmente, la estructura del colectivo motivó una crítica masiva – dentro de un panorama artístico contemporáneo de otra forma escasamente apoyado y poco reconocido – proveyendo a los artistas la confianza para mostrar sus conceptos y expresar sus ideas que eran reflexivas social y políticamente.⁴



VISTA DE INSTALACIÓN DE
INESPERADAMENTE DOMESTICABLE
EN UN APARTAMENTO DE SAN SALVADOR

2005
COLECTIVO ADOBE
(PIEZA CENTRAL POR RONALD MORÁN)

¹ Grace, Claire; “Counter-Time: Group Material’s Chronicle of US Intervention in Central and South America” en el *Afterall Journal*, Volumen 26, 2011. Entrevista con la fundadora de MoMA Alanna Heiss. See page 92.

² Tate Modern online; www.tate.org.uk; Con acceso el 12 de Agosto de 2014.

³ Ver entrevista con Ronald Morán en la página 14, Simón Vega en la página 34 y Roberto Galicia en la página 66.

⁴ Información sobre el colectivo artístico obtenida a través de una entrevista con Simón Vega.

LOS COLECTIVOS

Bajo Tierra fue establecido en 1990 por tres creativos, Milton Doño, Carlos Párraga y Javier Alas, en el contexto de la guerra civil salvadoreña. Como un colectivo alternativo clandestino, Bajo Tierra condujo interpretaciones públicas, acciones y creó instalaciones que se enfocaron en transmitir lo que el artista Simón Vega describió como una perspectiva política 'izquierdista'. Operando por aproximadamente dos años, Bajo Tierra perdió uno de sus tres miembros y se disipó.

En el 2001, los artistas de ADOBE, Walterio Iraheta, Ronald Morán, Simón Vega, Verónica Vides y José David Herrera se unieron con el objetivo de crear trabajos ambiciosos que interactuaran directamente con el público fuera de ambientes urbanos. La mayoría de sus proyectos trataban sobre asuntos relacionados con vivir en El Salvador; desde la urbanización y la seguridad hasta la migración y la diferencia de clases. Su primera exhibición, Ciudad Encajada, fue sostenida en la plaza Gerardo Barrios, en el centro histórico de la ciudad en el 2002, e incluía instalaciones e intervenciones. Ese mismo año, el grupo exhibió en el Centro Cultural de El Salvador en Washington D.C. Entre otras exhibiciones en el 2005, Inesperadamente Domesticable, tuvo lugar en un apartamento en San Salvador e incluyó trabajos de miembros individuales y trabajo producido por el grupo de forma colectiva. A pesar de que su énfasis no era en exhibiciones en interiores, ADOBE formó numerosas exhibiciones utilizando espacios convencionales de exhibición, algunos de los cuales fueron elaborados solo por dos o tres miembros, pero siempre firmados como ADOBE. Conforme los artistas se unieron al colectivo con sus carreras relativamente establecidas, ADOBE se desintegró en el 2009, pues sus necesidades de seguir sus caminos independientes creció.⁵

En el 2003, Hétero fue fundado por los artistas Eduardo Chang, Ludwig Lemus, Ricardo Torres, Antonio Romero, Antonio Cañas y Luis Cornejo. El grupo operó para compartir ideas, pero organizaba exhibiciones grupales que se enfocaban en mostrar los trabajos por los miembros individuales. Los miembros, todos en su veintena temprana, vieron el colectivo como una oportunidad de hacer madurar su trabajo, concretizar ideas, ganar reconocimiento y acceder a oportunidades nacional e internacionalmente. Durante sus tres años de existencia, Hétero organizó seis grandes exhibiciones, dos de las cuales fueron en el Centro Cultural de España en San Salvador,

seguidas por exhibiciones en solitario por el Centro Cultural de México en San Salvador, el lobby del Teatro Presidente en San Salvador, la Galería El Attico en Ciudad de Guatemala, Guatemala y en la Maison de la Culture en Montreal, Canadá.⁶

Un año antes de que Hétero se desintegrara, los artistas Dalia Chévez, Mauricio Esquivel, Jaime Izaguirre, Melissa Guevara, Natalia Domínguez, Víctor Rodríguez y Mauricio Kabistán formaron Artificio. Los artistas de Artificio se unieron para compartir ideas con el objetivo de complementar su educación universitaria. Sus actividades incluían discusiones, charlas y lecturas. Los artistas comenzaron a recibir oportunidades para viajar a otros países de Centroamérica para mostrar sus trabajos, primordialmente como individuos. Artificio tuvo una exhibición grupal en la Galería 123 en San Salvador antes de disiparse debido a que oportunidades individuales tomaron lugar.⁷



A LA IZQUIERDA

HETERO

DE IZQUIERDA A DERECHA:
EDUARDO CHANG, ANTONIO ROMERO, LUIS CORNEJO

COLECTIVO ADOBE (2002-2009)

A LA IZQUIERDA:

WALTERIO IRAHETA, SIMÓN VEGA, VERÓNICA VIDES, RONALD MORAN, JOSÉ DAVID HERRERA
(CARMEN ELENA TRIGUEROS FUE AÑADIDA AL COLECTIVO EN EL 2007)
IMAGEN CORTESÍA DE LOS ARTISTAS

⁵ Información sobre Adobe obtenida a través de una entrevista con Simón Vega y Walterio Iraheta.

⁶ Información sobre Hétero obtenida a través de una entrevista con Luis Cornejo.

⁷ Information on Artificio sourced through an interview with Simón Vega and dialogue with Mauricio Kabistán.

HOY EN DÍA

Hoy en día, estos colectivos artísticos de San Salvador se han disuelto. Muchos de estos artistas han tenido la oportunidad de mostrar sus trabajos internacionalmente y han elegido perseguir actividades individuales, mientras que otros miembros han continuado carreras “estables” alternativas. Como tales, la necesidad para un colectivo artístico y la plataforma de apoyo que ello proveía se ha disminuido.

Sin embargo, un ‘colectivo’ artístico, La Fábri-K, se mantiene activo hoy. La Fábri-K fue fundada por un grupo de artistas para poder compartir espacios artísticos y oportunidades de exhibición y hoy opera como una asociación. Una de sus fundadoras, la artista Mayra Barraza comenta que “los colectivos son el futuro y el presente de la comunidad artística”.⁸

Esto sugiere que a pesar de las oportunidades internacionales, aún existe la necesidad de apoyo colectivo entre los artistas en El Salvador. Mayra confirma que a pesar de las actividades individuales tomando precedentes como oportunidades en el mercado y presentándose más a menudo, la comunidad artística en El Salvador está puntuada por un sentimiento de colectividad que se ha desarrollado en respuesta a la falta de apoyo curatorial y del mercado. Es evidente que los colectivos enfocados en diseño e ilustración como el Colectivo Arca, que han formado ese puente entre el arte y el diseño, sin embargo, el colectivo artístico, tal como comenta Mayra, ha sido reemplazado por un “sentimiento de colectividad”.⁹

En Marzo de 2014, la curadora basada en Miami, Tami Katz-Freiman, visitó San Salvador como parte del programa MARTE Contemporáneo. Después de realizar numerosas visitas a estudios, Katz-Freiman comentó lo siguiente:

“Nunca en ningún otro lugar del mundo he encontrado este tipo de solidaridad entre artistas. Nunca en ningún otro lugar del mundo, en una visita personal a un estudio, los artistas han escogido mostrarme las obras de sus colegas en lugar de las propias. En un sitio donde hay CERO apoyo gubernamental, un museo (privado) y solo un curador profesional, los artistas se reinventan a sí mismos para asumir el rol de curadores y así poder efectuar un cambio. ¡Los admiro por ello!”¹⁰

“NUNCA EN NINGÚN OTRO LUGAR DEL MUNDO HE ENCONTRADO ESTE TIPO DE SOLIDARIDAD ENTRE ARTISTAS. NUNCA EN NINGÚN OTRO LUGAR DEL MUNDO, EN UNA VISITA PERSONAL A UN ESTUDIO, LOS ARTISTAS HAN ESCOGIDO MOSTRARME LAS OBRAS DE SUS COLEGAS EN LUGAR DE LAS PROPIAS.”

- TAMI KATZ-FREIMAN

⁸ Información sobre La Fábri-K obtenida a través de una entrevista con Mayra Barraza.

⁹ Información sobre el Colectivo Arca obtenida a través de una conversación con miembros del colectivo.

¹⁰ Cita recuperada de una entrevista con Tami Katz-Freiman.



CIUDAD ENCAJADA

PUBLIC INTERVENTION
ADOBE COLLECTIVE
IMAGE COURTESY THE ARTISTS

DIRECTORES DE MUSEOS

SAM KELLER

BONNIE CLEARWATER

ROBERTO GALICIA

SAM KELLER

DIRECTOR DE LA FUNDACIÓN BEYELER Y
MIEMBRO DE LA JUNTA DE ART BASEL



Image credit: Matthias Willi

ENTREVISTA REALIZADA EL
5 DE DICIEMBRE DE 2013
EN MIAMI



CLAIRE BREUKEL: ¿Has viajado a Centroamérica?

SAM KELLER: Sí, he estado en Guatemala, Costa Rica y Panamá, pero no he ido a Nicaragua ni a El Salvador. Me gustaría ir en un futuro.

CB: También sé que has viajado mucho por Latinoamérica. ¿Podrías describir tus impresiones sobre algunas de las comunidades artísticas de la región?

SK: Comencé a visitar Latinoamérica en los años noventas. Ahora que tenemos el internet estamos más conectados, pero en aquella época sabíamos muy poco sobre la región y era difícil acceder a la información sobre su arte. Claro que sabía asuntos sobre historia del arte y había visitado exhibiciones con artistas de Brasil, Argentina, México, Venezuela y Colombia, pero literalmente no conocía ningún artista de países más pequeños. Cuando visité Latinoamérica, mi amiga y colaboradora Isabela Mora, que es de habla hispana y había vivido en México, Brasil y el Caribe, me ayudó a establecer conexiones en la región. Me encantaba ir a Brasil y México de vacaciones y tuve la oportunidad de conocer a ciertas personas de las comunidades artísticas en estos viajes. Noté que estos individuos hacían muchos esfuerzos por apoyar a sus artistas locales y tengo un gran respeto por la excelente escena artística que han desarrollado sin mucho apoyo gubernamental.

Cuando planeamos hacer Art Basel Miami Beach, comenzamos a ir sistemáticamente a países de Latinoamérica. Nuestro objetivo principal era obtener una visión general de lo que estaba pasando en las diferentes escenas artísticas, conocer artistas y establecer lazos con galerías, coleccionistas, curadores y museos. Cada año hacíamos tres viajes rápidos a Latinoamérica y en cada viaje íbamos a nuevos países. En 1990, la comunidad artística en Latinoamérica aún era un poco reducida así que en un viaje podías conocer gente, en el segundo viaje la gente aún estaba feliz que seguías estando interesado en ellos y ellos podían ver que estábamos ahí para ayudarles a alcanzar sus objetivos de hacer a los artistas reconocidos fuera de su país. Sentí increíble hospitalidad y apertura. Los artistas, sin conocerte, estaban dispuestos a mostrarte sus estudios. No estaban celosos de sus conexiones con coleccionistas e incluso los coleccionistas te presentaban a otros coleccionistas. Desarrollamos muchas amistades a través del tiempo. También pude hacer muchas recomendaciones a la gente viajando a estos países y conectarlos, actuando como una especie de embajador para Latinoamérica en el mundo artístico.

CB: ¿Hubo presencia de galerías latinoamericanas en el Art Basel Miami Beach en el primer año de la feria?



GUILLERMO KUITCA
AFGHANISTAN

1990
TÉCNICA MIXTA SOBRE COLCHÓN
COLECCIÓN DAROS LATINAMERICA, ZÜRICH
IMAGEN CORTESÍA DE GALLERIA CARDI & CO., MILANO
© EL ARTISTA

"RONALD MORÁN HIZO UNA GRAN INSTALACIÓN EN LA CABINA Y FUE UNA DE LAS PIEZAS MÁS COMENTADAS EN LA FERIA. AHORA PERTENECE A UNA COLECCIÓN MARAVILLOSA. ESTÁBAMOS MUY CONTENTOS CON EL TRABAJO Y NOS DIO MUCHO GUSTO HABER SIDO DE AYUDA PARA QUE UN ARTISTA TUVIERA RECONOCIMIENTO FUERA DE SU PAÍS."



VISTA DE INSTALACIÓN DE LA EXHIBICIÓN "DAROS LATINAMERICA COLLECTION",
FONDATION BEYELER, RIEHEN/BASEL, 2014, CON LOS TRABAJOS:

GUILLERMO KUITCA, *AFGHANISTAN*, 1990,
GUILLERMO KUITCA, *SIN TÍTULO*, 1994,
DORIS SALCEDO, *SIN TÍTULO*, 1998

DAROS LATINAMERICA COLLECTION, ZÜRICH
© EL ARTISTA
CRÉDITO FOTOGRÁFICO: MARK NIEDERMANN

SK: Sí, hubo excelentes galerías desde el principio. También invitamos galerías de Estados Unidos y Europa con un enfoque latinoamericano en su programa. De lo que me di cuenta en muchos países de Latinoamérica es que no hay muchos museos haciendo trabajo enfocado en artistas jóvenes y contemporáneos. Tampoco no había muchas escuelas de artes que tuvieran programas de becas para que los artistas viajaran, y muchas galerías no podían costearse intercambios internacionales. En vez de esto, organizaciones sin fines de lucro y espacios alternativos llenaban este vacío, y coleccionistas individuales apoyaban personalmente a los artistas para viajar y estudiar. Así que cuando creamos Art Basel Miami Beach fue muy difícil encontrar galerías que tuvieran programas que fueran sólidos, internacionales y que tuvieran los medios económicos para hacer una feria internacional. Aun así, yo quería que la gente conociera esta comunidad artística, así que lo compensamos en parte invitando espacios sin fines de lucro, tales como TEOR/ética de Costa Rica, que mostraran en una sección de la feria llamada Instituciones de Arte Gratuita (Art Institutions for Free). Incluimos organizaciones de Perú, Argentina, Brasil, México y Guatemala. El resultado fue que los artistas conceptuales que tenían dificultades encontrando una galería que los representara se volvieron más interesantes para las galerías comerciales.

CB: El artista salvadoreño Ronald Morán (ver página 14) era relativamente desconocido cuando mostró en el Art Basel Miami Beach Statements en el 2004. Su instalación terminó siendo comprada por la colección Margulies. ¿Podrías comentar al respecto?

SK: Sí, el trabajo de Ronald Morán fue sugerido por una galería para una sección de la feria dedicada a exhibiciones personales por artistas jóvenes. Normalmente, si fuera América del Norte o Europa, habríamos conocido al artista y el programa de la galería y hubiésemos tenido una idea sobre su propuesta. En este caso, teníamos pocas nociones sobre lo que obtendríamos. La propuesta se veía excelente, pero nunca habíamos escuchado del artista y apenas conocíamos la galería, así que dijimos: "intentémoslo". Ronald Morán hizo una gran instalación en la cabina y fue una de las piezas más comentadas en la feria. Ahora pertenece a una colección maravillosa. Estábamos muy contentos con el trabajo y nos dio mucho gusto haber sido de ayuda para que un artista tuviera reconocimiento fuera de su país.

CB: Volviendo nuestra atención hacia la escena artística en Europa, ¿has visto algún interés creciente por mostrar artistas Latinoamericanos en general?



DORIS SALCEDO
SIN TÍTULO

1998
MADERA, CONCRETO Y MATERIAL
DAROS LATINAMERICA COLLECTION, ZÜRICH
CRÉDITO FOTOGRÁFICO: SERGIO ARAUJO
© EL ARTISTA

SK: A pesar de que Europa ha tenido una larga, intensa y mayormente establecida conexión con Norteamérica, creo que solo en las últimas dos décadas por fin acogió a artistas de Latinoamérica. Ahora los curadores de arte y galerías tienen más cuidado de mostrar artistas de una forma que no los haga parecer exóticos, o por mostrar trabajos que la gente esperaría de estos países – como gente pintando palmeras o muralistas de tercera generación – en su lugar, optan por trabajos que son interesantes y están informados. La feria Art Basel ha ayudado a galerías en Estados Unidos y Europa a involucrarse en la región y ahora muchos representan al menos a un artista de Latinoamérica. De igual manera, hay muchos coleccionistas de Latinoamérica comprando arte internacional y muchas galerías latinoamericanas ahora incluyen artistas internacionales en su programa. Creo que un intercambio artístico fructífero se ha establecido en muchos niveles. En Latinoamérica hay cierto número de coleccionistas como Patricia Phelps de Cisneros y Eugenio López que apoyan a los artistas al cansancio a través de la investigación, colección, publicación y promoción fuera de Latinoamérica facilitándoles exhibiciones extranjeras. Alguien como Mario Cáder-Frech, que tiene un rol dual como embajador es un gran apoyo para las nuevas generaciones de artistas y ayuda a gente como yo, también a distribuidores y coleccionistas, para obtener información sobre la escena artística. Estos logros merecen su reconocimiento.

CB: *¿La fundación Beyeler muestra artistas de Latinoamérica?*

SK: Absolutamente, hemos hecho exhibiciones monográficas de los trabajos de Beatriz Milhazes y Félix González-Torres. También hicimos una interpretación con Ernesto Neto y vamos a obtener un trabajo muy importante por Félix González-Torres. Este año de febrero a abril hemos mostrado una selección de trabajos por doce artistas de la colección Daros Latinamerica. Creciendo en el mundo del arte vi que mucha gente trataba a la forma artística de Latinoamérica como las casas de subastas lo hacían – creando una sección separada para Latinoamérica lejos del arte contemporáneo en general. La primera lección que aprendí de los artistas es que no quieren ser separados como latinoamericanos, en su lugar; quieren ser parte de la escena artística internacional. Claro que están orgullosos de su país, su cultura y sus raíces, pero quieren ser parte del diálogo general. Así que integramos y mezclamos deliberadamente a estos artistas en el programa de la Fundación Beyeler, tal como lo hicimos cuando mostramos a Félix González-Torres y Mark Rothko. He tenido la oportunidad, gracias a mi trabajo anterior en Art Basel, de conocer a muchos artistas en Latinoamérica y los he incluido en el programa que hace sentido para ellos. No quiero mostrar a artistas porque está de moda “mostrar a China o a Brasil”, de hecho, es lo opuesto, queremos que estos

artistas sean representantes de una nación, pero que sean tomados en serio como individuos.

CB: *¿Cuál es tu consejo para un coleccionista que quiere comprar arte de Centroamérica el día de hoy?*

SK: Aconsejaría al coleccionista que vaya al país, utilice una bienal, feria de arte o una relación con alguien en el país como un punto de entrada y luego vea diferentes artistas y galerías, espacios alternativos y museos. Luego, claro está, la utilización de plataformas internacionales tales como Art Basel, la Bienal de Venecia y Documenta, que muestran artistas de Latinoamérica e informarse a sí mismos y ver lo que algunos de los curadores destacados opinan que es interesante. Hoy en día, gracias al internet, es mucho más fácil acceder a la información, hay también revistas como ArtNexus (ver página 170) que cubren de forma regular la escena artística de estos países. Mi mejor recomendación es, claro está, ir y ver el arte y conocer los artistas en persona.



CILDO MEIRELES
MISSÃO/MISSÕES
(COMO CONSTRUIR CATEDRAIS)

1987
MISSION/MISSIONS (HOW TO BUILD CATHEDRALS)
MONEDAS, HUESOS, HOSTIAS, LUZ, ADOQUINES Y TELA
DAROS LATINAMERICA COLLECTION, ZÜRICH
CRÉDITO FOTOGRÁFICO: ZOE TEMPEST
© EL ARTISTA

BONNIE CLEARWATER

DIRECTORA Y CURADORA EN JEFE
MUSEUM OF ART | FT. LAUDERDALE



ENTREVISTA REALIZADA EL
24 DE ENERO DEL 2013
EN MIAMI

CLAIRE BREUKEL: ¿Cuál fue tu motivación para tu primera visita a San Salvador en el 2006?

BONNIE CLEARWATER: Mario Cader-Frech me invitó a ser jueza para seleccionar a los finalistas para el premio de la Bienal Centroamericana, la cual tuvo lugar en San Salvador ese año. También conocí a los coleccionistas, vi galerías y visité los estudios de los artistas.

CB: ¿Cuál fue tu primera impresión del arte contemporáneo en San Salvador?

BC: Es vibrante y está conectada. Podía ver que no era solo El Salvador “expuesto” para la Bienal Centroamericana, hay mucho sucediendo en el país en general. Creo que incluso me encontré alguien que me sorprendió mucho encontrarme por ahí. La bienal exponía proyectos en toda la ciudad y era fascinante ver la ciudad a través de estos proyectos. Respondí muy bien a un proyecto que exploraba la idea de lo que constituía el centro principal del lugar – hubo un terremoto y todo se había movido – y exploraba cómo la ciudad había cambiado gracias a este evento geológico. También estaba el proyecto por Mayra Barraza que utilizaba globos para enviar mensajes a los seres queridos que habían emigrado durante la guerra civil y un proyecto por Ronald Morán que tenía un arma cargada en una caja de cristal que decía “Rompase en caso de emergencia” en una esquina de la ciudad que suele ser un sitio muy violento. El tema de la violencia en este proyecto era obvio, mientras que el proyecto de los globos fue una especie de celebración que eligió no enfocarse en la violencia. Fue muy interesante ver proyectos de arte en las aceras y arte contemporáneo alrededor de la gente que hacía sus actividades de la vida diaria y respondía al ambiente de la calle.

MAYRA BARRAZA
*UN SALUDO DESDE LA HERMANA
REPÚBLICA DE EL SALVADOR*

2006
FOTOGAMA DE VIDEO
FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE LA ARTISTA



CB: ¿Cómo contextualizarías la práctica artística en El Salvador en relación a la práctica artística en áreas más establecidas, como en México?

BC: Pasé mucho tiempo en México al principio de los años noventas y un poco después en esa década comenzamos a ver esta escena vibrante y joven con aportaciones de Gabriel Orozco y Francis Alÿs. Al mismo tiempo, los artistas comenzaron a hacer intervenciones en la ciudad que se volvió un modelo para mucho del trabajo contemporáneo que se desarrolló en centro y Latinoamérica. Este modelo de la Ciudad De México de intervenir en sitios públicos, fuera de espacios artísticos, fue lo más interesante para mí, y también algo muy importante para las instituciones que trabajaban con arte contemporáneo – mostrar el arte de una forma significativa que hiciera posible que la gente tuviera acceso a ella. Creo que este es un paralelismo de la práctica contemporánea en El Salvador.

CB: En tu opinión, ¿qué tipo de apoyo beneficiaría más a los artistas trabajando en El Salvador?

“ESTE MODELO DE LA CIUDAD DE MÉXICO DE INTERVENIR EN SITIOS PÚBLICOS, FUERA DE ESPACIOS ARTÍSTICOS, FUE LO MÁS INTERESANTE PARA MÍ Y TAMBIÉN ALGO MUY IMPORTANTE PARA LAS INSTITUCIONES QUE TRABAJABAN CON ARTE CONTEMPORÁNEO – MOSTRAR EL ARTE DE UNA FORMA SIGNIFICATIVA QUE HICIERA POSIBLE QUE LA GENTE TUVIERA ACCESO A ELLA. CREO QUE ESTE ES UN PARALELISMO DE LA PRÁCTICA CONTEMPORÁNEA EN EL SALVADOR.”

BC: El problema para todos los artistas locales es la distribución fuera de su escena. ¿Cómo puedes llegar a conocer artistas interesantes en estos diferentes países si no tienen una galería comercial fuerte, la cual es una forma natural de ver el arte para la mayoría de países? Los artistas necesitan galerías que vayan a ferias artísticas y desarrollen mercado para sus artistas. Ella Fontanals-Cisneros (ver página 112) reconoce esto y muestra artistas fuera de sus países. Su fundación aporta conocimiento a curadores, coleccionistas, artistas y críticos sin necesidad de que el trabajo sea una mercancía. También ha ayudado a transformar a curadores en Latinoamérica en autoridades internacionales. Incluimos muchos de estos curadores en el Simposio New Methods del MoCA (un simposio que tiene lugar en el Museo de Arte Contemporáneo de Miami, donde Bonnie Clearwater era Directora y Curadora en Jefe). Reconocimos que muchos de los curadores, tal como en El Salvador, no tienen presupuesto para viajar, así que trabajamos con espacios alternativos para conocer su situación local. En El Salvador hay algunas galerías, pero no las suficientes. Sin embargo, no tiene que haber necesariamente un consenso modelo de escena de galerías a lo neoyorquino; el consenso puede hacerse completamente diferente. Por ejemplo, al

principio de los años 2000s, todos estos artistas escoceses comenzaron a mostrar su trabajo gracias a que el gobierno escocés subsidiaba intercambios artísticos. Esto creó conciencia sobre los artistas escoceses, el reconocido artista Douglas Gordon era parte de este grupo. Esto muestra que se trata de reconocer cómo utilizar los sistemas actuales para crear un consenso y conciencia de los artistas locales, y encontrar nuevos métodos de distribución para sus proyectos.

CB: ¿Qué resultados tuvo tu visita a El Salvador?

BC: Los esfuerzos individuales a estas escenas son cruciales y es necesario alguien con visión para ser un catalizador y que las cosas pasen. Sin un gran presupuesto, Mario Cáder-Frech y yo preparamos la exhibición Optic Nerve, del MoCA, un festival de cortometrajes, para que fuera mostrado en el Museo de Arte de El Salvador (MARTE). MoCA ha estado adquiriendo trabajos desde 1984 y como el video es una colección portátil, esta podía ser compartida y vista en diferentes sitios como una forma de hacer llegar a nuestros artistas más allá de la escena local. Nos gustó mucho ese arreglo.

CB: Muchos artistas en y de El Salvador han trabajado como parte de colectivos, tales como ADOBE y Hétero (ver página 48). Al parecer existe una intuición prevalente para trabajar juntos. ¿Podrías hablar sobre el fenómeno de grupos artísticos en Centroamérica?

BC: El fenómeno del colectivo deriva de un tipo de actitud marxista – con la idea de que los trabajadores se unan como una comunidad y desafíen el mercado. Esto no sólo se observa en América Central, sino que es algo que se abordó en la década de los noventa en todas partes. A principios de los noventa, no había mercado debido a la recesión, existía un sentido más profundo de “trabajemos juntos, colaboremos.” Los artistas salen de la escuela de arte y es solitario después, por lo que esta idea de tener un tipo de relación de colaboración cuando los estándares están especialmente bajos es muy común. Algunos artistas incluso han hecho de esta parte de su práctica permanente, tales como Rita Ackerman, el grupo de Hamburgo y Jonathan Meese, a todos les encanta colaborar.

CB: Hay artistas de El Salvador que han mostrado sus trabajos internacionalmente, sin embargo, ninguno tiene un nombre reconocido, por decirlo así. En tu opinión, ¿qué hace falta y qué es necesario para elevar su posición?

BC: El mundo del arte es mutable y no deja de cambiar, porque no hay una sola persona que tome las decisiones. Muchas personas ayudan a dar forma al mundo del arte en el mundo y esto significa que hay traslapes, por ejemplo, en la Bienal de São Paulo y en NADA en Nueva York los artistas más interesantes que seguían apareciendo fueron poco reconocidos en la década de los años setenta. Surgieron al mismo tiempo que otros artistas famosos, pero el mundo del arte solo pueden centrarse en una artista a la vez. Es una cuestión de quién y en qué momento. Así que creo que deberíamos empezar un gran cambio curatorial y dejar de tratar de crear una “estrella”.

CB: ¿Estás insinuando que es importante experimentar el arte en el contexto de su origen?

BC: Es importante que los coleccionistas, curadores y críticos viajen donde el trabajo está siendo realizado para comprenderlo dentro del contexto en vez de obtener una visión superficial del trabajo. Ver uno o dos trabajos de cada artista no significa nada. Si ves un trabajo en una feria de arte y la gente dice “eso es bueno”, pero el artista es inconstante, ¿cuál es el punto?

ROBERTO GALICIA

DIRECTOR DEL MUSEO DE ARTE DE
EL SALVADOR (MARTE)



ENTREVISTA REALIZADA EL
27 DE ENERO DE 2014
EN SAN SALVADOR

SIMÓN VEGA: *Trabajas como artista pero también has enseñado arte. Cuéntanos sobre tu trayectoria profesional.*

ROBERTO GALICIA: A través de mi carrera he necesitado, y he podido, combinar mi trabajo como pintor con otras actividades que ponen mi creatividad al servicio público. Trabajé en el Centro Nacional de Artes (CENAR) de 1978 a 1984, y fui el Decano de la Escuela de Artes Aplicadas en la Universidad Dr. José Matías Delgado. De 1985 a 1995, me enfoqué exclusivamente en mi carrera como artista y fui el presidente de la Asociación de Artistas de El Salvador antes de asumir la presidencia del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte de 1995 a 1999. En el 2000, tomé la coordinación del Museo de Arte de El Salvador (MARTE), donde he trabajado como director ejecutivo desde el 2003.

SV: *La Escuela de Arte de la Universidad de El Salvador es a menudo criticada por estar anticuada. ¿Crees que el Centro Nacional de Artes (CENAR) puede ayudar a motivar cambios?*

RG: La educación artística siempre ha sido limitada. Desafortunadamente, al hablar de instituciones, hay que reconocer que el perfil de la Escuela de Arte de la Universidad de El Salvador es muy limitado y conservador. Esta situación ha cambiado en los últimos años, principalmente por el interés de los estudiantes, pero no por las autoridades de la escuela. Lo que se ha logrado, es la suma de mucho esfuerzo personal y compromiso de los artistas. Sin embargo, es necesario reconocer el papel de la Escuela de Artes Aplicadas por su impacto en la profesionalización del diseño en nuestro país y por su contribución, tangencial y no planificado, para el desarrollo del arte contemporáneo. Actualmente, la educación artística tiene un enfoque general, por lo tanto, aquellos que quieren especializarse necesitan estudiar en el extranjero. En mi opinión, el Centro Nacional de Artes ha perdido su camino y ha limitado su actividad. Creo que con el objetivo de mejorar la calidad de la educación artística a nivel universitario, las instituciones existentes deben reforzarse en los campos en los que han logrado un mayor desarrollo.

SV: *¿Qué rol jugó el Consejo Nacional para la Cultura y el Arte (CONCULTURA) en el desarrollo artístico en El Salvador?*

RG: Es necesario tener en mente que el rol de una institución del estado, por muchas razones, es siempre limitado. En el pasado, CONCULTURA era muy



MUSEO DE ARTE DE EL SALVADOR (MARTE)



paternalista. Sin embargo, crear CONCULTURA indicó un cambio importante: volverse una institución facilitadora. Permitted que las contribuciones de muchas organizaciones no gubernamentales fueran añadidas a esfuerzos institucionales. Esto permitió el involucramiento de un número mayor de gente y del desarrollo de proyectos importantes, por ejemplo, la recuperación de la Sala Nacional de Exposiciones y la restauración de algunas fotografías de la Colección Nacional.

Además de estos dos proyectos, CONCULTURA exhibió el trabajo de los artistas más importantes del país. Por ejemplo, hubo una importante exposición del trabajo de Francisco Wenceslao Cisneros, que fue el primer

pintor salvadoreño que tuvo una exposición como un registro histórico. Esto fue posible gracias al apoyo del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, y habría sido impensable hasta ese momento. Recibimos grandes exposiciones de artistas internacionales y organizamos eventos nacionales y regionales, donde la generación más joven de

artistas asumió un papel más grande y tuvo más responsabilidades. Estos artistas fundaron diferentes grupos, promovieron exhibiciones y llevaron a cabo reuniones y actividades de capacitación. Esto, junto a la construcción del nuevo edificio del Museo Nacional para albergar el Museo de Arte de El Salvador (MARTE), creó un ambiente favorable para promover (inicialmente con el apoyo del Patronato Pro Cultura de El Salvador) el proyecto del museo.

SV: *El museo tiene ahora once años. ¿Cómo se ha implementado la visión del Museo de Arte de El Salvador (MARTE) a través de la década pasada?*

RG: Aunque el Museo Nacional es una de las instituciones culturales más antiguas en El Salvador (fue fundada en 1883), no hay cultura del museo en el país. Los museos aún se ven como instituciones elitistas a pesar de los esfuerzos continuos de los museos públicos y privados. Para el Museo de Arte de El Salvador (MARTE), romper esta percepción fue uno de sus retos principales. En estos once años, (lo cual es un periodo muy corto para el desarrollo de un museo) hemos hecho muchas cosas y nos hemos vuelto un patrón de comparación nacional y también más allá de América Central. Esto se ha logrado gracias a la visión y apoyo de la directiva de la Asociación del Museo de Arte de El Salvador, coleccionistas y artistas, quienes, de diferentes



MUSEO DE ARTE DE EL SALVADOR (MARTE)

“LOS MUSEOS AÚN SE VEN COMO INSTITUCIONES ELITISTAS A PESAR DE LOS ESFUERZOS CONTINUOS DE LOS MUSEOS PÚBLICOS Y PRIVADOS. PARA EL MUSEO DE ARTE DE EL SALVADOR (MARTE), ROMPER ESTA PERCEPCIÓN FUE UNO DE SUS RETOS PRINCIPALES.”

maneras, contribuyen a su apoyo. También debo recalcar el apoyo de museos e instituciones internacionales similares a MARTE que nos han apoyado desde el inicio. Este apoyo nos ha permitido mostrar el trabajo de grandes maestros del mundo artístico. La exposición "Vollard Suite" de Picasso con la que abrimos es un buen ejemplo.

SV: *El Museo de Arte de El Salvador (MARTE) es reconocido por su extensa colección de arte salvadoreño. ¿Representa esta colección las prácticas artísticas salvadoreñas del pasado?*

"ES IMPORTANTE QUE LA GENTE EN EL SALVADOR VEA LA CALIDAD DEL ARTE CONTEMPORÁNEO DE EL SALVADOR, PERO TAMBIÉN QUE SEA POSIBLE PARA LOS ARTISTAS VIAJAR PARA PARTICIPAR EN OPORTUNIDADES EN OTROS PAÍSES."

RG: Nuestro compromiso principal como institución es el arte salvadoreño. A través de los años hemos mostrado tres exhibiciones que cubren su desarrollo. Estas exhibiciones han sido curadas por profesionales del arte de El Salvador

y las diferentes visiones nos han permitido acercarnos a los mismos trabajos, pero desde diferentes perspectivas. A través de estas tres exhibiciones, la pintura ocupa un lugar importante, porque su desarrollo ha sido estable y ha dominado la escena nacional artística. Sin embargo, también estamos abiertos a nuevos lenguajes artísticos y, de hecho, en la exhibición "Al compás del tiempo" hay una sala dedicada a arte contemporánea.

SV: *¿Qué impacto tuvo la guerra civil en El Salvador en la producción artística?*

RG: La guerra civil afectó a todos los salvadoreños y esa cruel realidad fue reflejada en muchas formas en el arte que se produjo en esa época. Esa dolorosa época estuvo presente, con diferentes énfasis, en las tres exhibiciones mencionadas. Nuestra colección también incluye importantes obras de este período, siendo la más icónica, "El Sumpul," de Carlos Cañas.

Después de la guerra, el reto más grande para el arte salvadoreño es sobresalir de lo que se estaba haciendo en otros países de Centroamérica. Hemos realizado muchos esfuerzos para que el país sea incluido en actividades regionales a través de promover nuestro involucramiento en diferentes exposiciones y bienales. Creo que el adelanto más evidente sucedió en 1998 con la primera Bienal Centroamericana en Guatemala, que incluía seis artistas de El Salvador: dos de los cuales tenían propuestas completamente no tradicionales.

El cambio más significativo vino con la apertura del museo y el establecimiento del programa MARTE Contemporáneo. Si bien los temas de este programa son más universales, tampoco dejan de lado aquellas partes de shock cotidiano, que es la realidad en la que vivimos.

SV: *MARTE Contemporáneo se ha enfocado en intercambios creativos, trayendo curadores tales como José Ruiz (ver página 74) a trabajar en exhibiciones basadas en intercambios. ¿Han tenido éxito estos intercambios al importar arte salvadoreña al resto del mundo?*

RG: Es importante que la gente en El Salvador vea la calidad del arte contemporáneo de El Salvador, pero también que sea posible para los artistas viajar para participar en oportunidades en otros países. La exhibición "Zonas de Trueque" que tú mencionas es un ejemplo emblemático que ayudó enormemente el desarrollo de MARTE Contemporáneo. Adicionalmente al intercambio del curador, José Ruiz, se tomó el tiempo de conocer el trabajo de los artistas locales muy a profundidad. Facilitamos el inicio de este intercambio y ahora es responsabilidad de los artistas brindarle continuidad.

SV: *¿Cómo describirías la infraestructura que apoya el arte contemporáneo en El Salvador hoy en día?*

RG: Es relativa. A veces pienso que los artistas se han movido mucho del público y deberían de tratar de producir rutas de acceso para que las audiencias entiendan mejor sus obras. Los espacios de exhibición son limitados y las inauguraciones de exposiciones son generalmente difíciles de encontrar a menos que estés en el ambiente artístico. En este caso, la perseverancia es la clave. Sin embargo, existe un nuevo grupo de coleccionistas salvadoreños que ha sido expuesto a otro tipo de estímulos, tales como la nueva tecnología y que aceptan con mucha más facilidad asuntos que podrían parecer distantes a otros coleccionistas. Institucionalmente, el arduo trabajo desarrollado por el Centro Cultural de España en El Salvador ha sido significativo.

SV: *¿Cómo imaginas el futuro desarrollo del Museo de Arte de El Salvador (MARTE)?*

RG: En un sentido amplio, el reto principal del museo es mantener abiertas sus puertas y establecerse como una institución que, más allá de sus exhibiciones, se vuelva un espacio para el estudio, discusión y diseminación del arte y la cultura de nuestro país. Asimismo, es vital mantener el contacto directo con lo que está pasando afuera. Solo de esta manera estará alineado con las expectativas públicas que trabajamos para cumplir.

CURADORES

JOSÉ RUIZ

ELVIS FUENTES

ALANNA LOCKWARD

ALANNA HEISS

JOSÉ RUIZ

ARTISTA, CURADOR Y CO-FUNDADOR DE
PRESENT COMPANY EN BROOKLYN, NY



ENTREVISTA REALIZADA EL
8 DE MARZO DE 2013
EN NEW YORK



CLAIRE BREUKEL: *¿Has viajado a El Salvador, y si es así, cuál ha sido tu motivación para estas visitas?*

JOSÉ RUIZ: La primera vez que visité fue cuando a Mario (Cáder-Frech) y a mí se nos ocurrió la idea de hacer un proyecto de intercambio. Este proyecto traería a artistas de El Salvador a Nueva York a mostrar sus obras y proyectos al Bronx River Art Center (BRAC) donde yo era curador y director de galería, y llevar a algunos artistas de Nueva York a El Salvador a exhibir al Museo de Arte de El Salvador (MARTE). Recibí una beca del Fondo Nacional de las Artes para que los artistas viajaran a Nueva York, produjeran trabajos y para imprimir un catálogo de exhibición. El proyecto se llamaba “Bartered States” en Nueva York y “Zonas de Trueque” en El Salvador, que son traducciones uno del otro. En total, visité El Salvador cuatro veces entre el 2009 y el 2011.

CB: *¿Cuál es tu impresión general del panorama artístico de El Salvador?*

JR: Cuando era más joven, mi familia vivió en Perú y Brasil y tuvimos la oportunidad de viajar a Panamá y Costa Rica, así que entendía cómo sería la geografía de El Salvador, también conocía la situación política del país. Sin embargo, no sabía mucho sobre la escena artística. El consenso general en Perú en los años ochentas y noventas era que si querías ser artista, tenías que mudarte a París a estudiar o te quedarías en tu hogar estudiando variaciones regionales de Picasso. Cuando fui a revisar portafolios en El Salvador, vi aproximadamente treinta presentaciones muy buenas, con al menos diez artistas, elaborando arte contemporáneo que hacía referencias sociales y políticas, lo cual fue una sorpresa. Sin embargo desde entonces, nuevos artistas han surgido, y siento que la escena ha crecido.

CB: *Cuéntame sobre el intercambio de “Zonas de Trueque” y lo que significó tener a artistas cambiando lugares.*

JR: La idea para el intercambio se situó a través de la transmigración y aculturación – debido a la guerra civil en El Salvador hay una gran comunidad salvadoreña localizada en Washington, D.C., Los Ángeles y Texas, así que en este sentido estamos acostumbrados a ver la cultura salvadoreña a groso modo en el contexto de la emigración. La emigración inspira la idea de una mejor vida si trabajas arduamente – el sueño americano – pero, en realidad, y en mi experiencia, en un país nuevo tienes que iniciar desde muy abajo y llegar hacia arriba. Al mismo tiempo, mientras la gente se acostumbra a sus



KARLOS CARCAMO
UN MOVIMIENTO CONCRETO

2009
DISCOS DE VINILO, CONCRETO
EN EXHIBICIÓN COMO PARTE DE “ZONAS DE TRUEQUE”
IMAGEN CORTESÍA DEL ARTISTA



"ZONAS DE TRUEQUE", NEW YORK
(VISTA DE INSTALACIÓN) DE IZQUIERDA A DERECHA:

DANNY ZAVALETA
JAINA (GANG GIRL)
2009
PARED PINTADA

RONALD MORAN
POLAROID
2008
DOCUMENTACIÓN DE ACCIÓN EN POLAROID;
FRONTERA COROZAL, CHIAPAS, MEXICO

SIMÓN VEGA
UPTOWN Y EL BRONX (DETALLE)
2009
INSTALACIÓN ESPECÍFICA

IMÁGENES CORTESÍA DE LOS ARTISTAS

nuevos alrededores, pierden las costumbres que solían conocer. Basados en esta idea de aculturación, decidí que el proyecto tenía que ser un intercambio físico entre dos países y dos espacios. Todos los artistas que escogí de Nueva York habían nacido en Latinoamérica, y dos de ellos, Irvin Morazán y Karlos Cárcamo, eran de El Salvador, pero nunca habían regresado o nunca habían mostrado su trabajo en El Salvador. El objetivo fue proveer una experiencia de intercambio que crearía asociaciones entre estos dos grupos de artistas y a través del proceso de exhibición, estos dos equipos se volvieron buenos amigos y comenzaron a trabajar en conjunto. Para mí eso es lo mejor que puedes sacar de un proyecto, la cultura versus lo comercial, digamos.

CB: *¿Este intercambio habla de los beneficios de ser transitorio?*

JR: Un artista buscando una carrera comercial es diferente a un artista trabajando con proyectos relacionales – es decir, proyectos que se basan en la educación, desarrollo e intervención –

esencialmente prácticas sociales. Estos artistas necesitan ir a todos lados para desarrollar sus prácticas – de hecho, deberían ir a todos lados. Hasta hace algunos años, los artistas de El Salvador no estaban incluidos en el diálogo internacional, parcialmente debido a los problemas de distribución y accesibilidad. Los artistas salvadoreños no podían viajar fácilmente o acceder a publicaciones internacionales tales como ArtForum o Art in America para ver lo que pasaba fuera del país. Ahora, al menos, existe el internet y los blogs, que proveen un importante diálogo triple y no tienes que estar basado en ningún lugar específico para escribirlos o leerlos.

Una cosa de la que me di cuenta es que hay algo que decir al no estar amarrado a enormes rentas, como los artistas en Nueva York. Los artistas en El Salvador, por ejemplo, no tienen que competir en bienes y raíces sobresaturadas o economías comerciales artísticas y, como resultado, pueden enfocarse en ser creativos. Creo que es un privilegio ser un artista allá o en Nueva York, pero hay propósito diferente cuando trabajas dentro de la verdadera economía del lugar.

CB: *En El Salvador, me di cuenta de la fuerte presencia de colectivos artísticos, que habla sobre tu participación en el colectivo Decatur Blue...*

JR: Fui el cofundador de Decatur Blue en Washington, D.C. después de haber

completado mis estudios de pregrado en 1999. Mi proyecto actual, Present Company (un espacio manejado por artistas en Brooklyn, New York) es de muchas formas una extensión directa de todo lo que aprendí entonces. En esa época, Washington D.C. era muy conservador y faltaban espacios artísticos que funcionaran solo como un espacio. La tendencia también era que los turistas iban a museos en vez de galerías, así que nuestra idea fue de unir nuestros pequeños fondos para tratar de lograr más. Compartimos muchas ideas y procesos, y aunque nuestro espacio fue regional, los artistas que mostrábamos eran jóvenes, energéticos y extremadamente ambiciosos. Así comenzó mi carrera – mezclando el idea de ser un artista con ser un curador y un “galerista” – así que hoy con Present Company, nuestra misión es crear un programa que armonice las prácticas mixtas de estos tres principios.

“NO PODEMOS OLVIDAR QUE ESTA GENERACIÓN DE ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS CRECIÓ DURANTE LA GUERRA CIVIL SALVADOREÑA, POR LO TANTO PARA ELLOS LAS PRÁCTICAS SOCIALMENTE BASADAS Y LOS TRABAJOS DE PROTESTA SON UNA TAREA SERIA.”

CB: *¿Crees que tu experiencia es comparable a la de los colectivos en El Salvador?*

JR: Sí. La colaboración sucede a menudo a partir de un aspecto de necesidad y el resultado es que los artistas crecen juntos. A pesar de que muchos artistas en un colectivo mantienen sus prácticas individuales, hay cierto patrimonio neto en trabajar como un equipo. Los miembros de los colectivos artísticos tenemos que apoyarnos mutuamente y la colaboración es clave para muchos movimientos en todo el mundo, especialmente en sitios con recursos limitados, tales como El Salvador.

CB: *¿Cuál es tu impresión general del apoyo de la categoría artística general latinoamericana?*

JR: El apoyo que ves en América Latina es a través de las estructuras comerciales tales como colecciones privadas y galerías. No ves muchas oportunidades que le provean a los artistas espacio para experimentar o para viajar por el mundo o promover la educación artística. Creo que debido a esto, los artistas suelen tener que irse. Por lo tanto, el término “América Latina” en los Estados Unidos ha sido internamente progresivo a lo sumo, ofreciendo a los artistas inclusión en exhibiciones gracias a ser parte de un



DIEGO MEDINA
CAER HACE ARRIBA

2009
4 CANALES DE VIDEO Y ARCHIVO IMPRESO EN PIGMENTOS,
IMAGEN CORTESÍA DEL ARTISTA

grupo demográfico determinado. Sin embargo, como artista tienes que ser casi ambiguo en la forma de apropiarse de esta falsa identidad, porque hay también huecos en la categoría latinoamericana. Por ejemplo, en el circuito internacional siento que el término dicta la necesidad de ser muy formal y es por ello que ver poco trabajo que sea muy limpio, cuando la historia política y la economía del lugar no coincide con la habilidad o posteridad.

CB: *¿Crees que este tipo de trabajo es a menudo ponderado por ideologías sociales y políticas?*

JR: Hay una ideología social, política e incluso un elemento de demostración sobre cuánto el trabajo es específico para Latinoamérica. Pienso que sería raro que no hubiese nada de esto presente en el trabajo, especialmente en trabajos asociados a Centroamérica. Pero el trabajo político, que se concreta a través de diversas formas de prácticas sociales, también puede ser complicado ya que está vinculado a la idea de la educación. Por ejemplo, los proyectos de prácticas sociales a veces solo atienden a los amigos de los artistas y al final del día el artista se siente mejor para producir el proyecto, pero el proyecto no llega a una comunidad o a otras audiencias. Creo que las obras de arte deben ser una protesta y un acto expresivo que va más allá de la satisfacción de trabajar duro con el fin de promover realmente un cambio. Muchos artistas les gusta la idea de la libertad de expresión, pero hay una responsabilidad al hacer este tipo de trabajo. Cuantificar el trabajo de uno es difícil, y, ¿qué métrica podemos utilizar para medir la efectividad del arte?

CB: *En tu experiencia, ¿este sentimiento de responsabilidad opera en El Salvador?*

JR: La infraestructura en El Salvador es difícil, así que las voces de los artistas están más cargadas sociopolíticamente de lo que he visto en otros sitios - me recuerda a los trabajos de Ai Wei Wei. No podemos olvidar que esta generación de artistas contemporáneos creció durante la guerra civil salvadoreña, por lo tanto para ellos las prácticas socialmente basadas y los trabajos de protesta son una tarea seria. Los artistas como Ronald Morán (ver página 14) y Danny Zavaleta tienen historias sobre crecer en la época de la guerra, que formaron sus identidades, y a causa de esto tienen un gran sentimiento de responsabilidad.



ESPERANZA MAYOBRE
*LA LUCHA POR LA LOCHA VS.
ANOTHER DAY ANOTHER DOLLAR*

2009
INSTALACIÓN ESPECÍFICA EN EL MUSEO MARTE PARA LA EXHIBICIÓN
"ZONAS DE TRUEQUE"
IMAGEN CORTESÍA DEL ARTISTA

ELVIS FUENTES

CURADOR



Crédito fotográfico: Frances Gallardo, Elvis Fuentes. De la serie "Lágrimas," 2010

ENTREVISTA REALIZADA EL
14 DE FEBRERO DE 2014
EN NUEVA YORK



CLAIRE BREUKEL: En 2011, curaste la bienal "S-Files" con Rocío Aranda-Alvarado y Trinidad Fombella que incluyó muchos artistas de Centroamérica. ¿Qué motivó esa inclusión?

ELVIS FUENTES: En 2011 queríamos tener una bienal más grande con más localidades. Estaba muy interesado en incluir artistas de Centroamérica porque la región ha sido relativamente invisible por largo tiempo - no en el sentido generalizado, sino que por la situación política y la guerra, no sabíamos qué pasaba ahí. Después de que la paz llegó a Centroamérica, surgió esta nueva generación de artistas que finalmente pudieron producir trabajo en un ambiente libre de guerra. Esto no quiere decir que no haya violencia, pero no hay una guerra abierta. Estaba muy interesado de ver este nuevo ambiente y al mismo tiempo estábamos trabajando en otro proyecto en el museo acerca de arte del caribe.

CB: ¿La exhibición 'Caribbean Crossroads'?

EF: Sí, era un proyecto muy ambicioso porque no tenía ni un centavo para hacer una investigación apropiada, así que traté de que me invitaran a eventos específicos de la región para poder investigar el arte caribeño así como artistas centroamericanos para la bienal. Por ejemplo, Valia Garzón Díaz me invitó a "Juannio", que es un evento importante no solo para Guatemala, sino para Centroamérica también. Es una subasta y un concurso en el sentido que los artistas son seleccionados por un jurado, y beneficia a una organización que trabaja con mujeres en la región. Este evento ha estado teniendo lugar por sesenta años y ha jugado un rol significativo para fomentar el coleccionismo de arte. De hecho, estoy seguro que coleccionistas salvadoreños han asistido a "Juannio".

Después de esto, Valoarte, de Costa Rica y el Centro Cultural de España en Honduras me invitaron a visitar sus países y les solicité que también fuera a El Salvador. Mientras estuve allá, aprendí acerca de la exhibición de intercambios "Zonas de Trueque". La exhibición era organizada por José Ruiz (ver página 74) entre el Bronx River Art Center en Nueva York y el Museo de Arte de El Salvador en San Salvador y él decidió mostrar a los artistas contemporáneos salvadoreños Simón Vega, Irvin Morazán, Danny Zavaleta y Ronald Morán en Nueva York. Irónicamente, la mayoría de ellos estaban en Nueva York cuando fui a El Salvador, lo cual fue positivo porque tuve la oportunidad de conocer a



SIMÓN VEGA
SPUTNIK NY-2011 TROPICAL CAPSULE

2011
STEEL STRUCTURE, WOOD, CARDBOARD, PLASTIC AND FOUND MATERIALS
IMAGE COURTESY EL MUSEO DEL BARRIO

los jóvenes artistas Melissa Guevara y Luis Cornejo, que también hacían obras interesantes.

CB: *En Ciudad de México, por ejemplo, la escena artística está extendida, pero hay mucho que ver y mucho material disponible para guiarte. En contraste, San Salvador tiene unas cuantas actividades que no son de fácil acceso. ¿Cómo navegaste la escena artística en San Salvador?*

EF: Le pedí al Centro Cultural de España que me ayudara a conocer los artistas. En Cuba, cuando estaba trabajando en la Fundación Ludwig, llevaba curadores y grupos de museos a estudios artísticos que nos parecían interesantes y que tenían algo que decir. En el mismo camino, el Centro Cultural de España

organizó mi visita al Museo de Arte de El Salvador (MARTE), donde conocí al director Roberto Galicia (ver página 66), que me mostró obras de Rosa Mena Valenzuela, a quien siempre quise ver. El museo tenía una exhibición permanente muy interesante que mostraba la historia del arte en El

Salvador. También visité a César Menéndez, a quien conocía de antemano. En aquella época él estaba mostrando una exhibición en una galería en un espacio gubernamental que estaba en medio de un parque – recuerdo que el espacio era muy surrealista.

CB: *¿Cómo seleccionaste a Simón Vega (ver página 34) para la Bienal “S-files”?*

EF: Fui a unas cuantas galerías comerciales en El Salvador, y vi dos dibujos por Ricardo Carbonell elaborados en los años setentas que eran increíbles. Me di cuenta que él fue un arquitecto importante que se volvió pintor y que estuvo muy involucrado en el movimiento modernista de El Salvador. Coordiné una visita y fui a su casa para ver más de su trabajo y lo encontré absolutamente fascinante. Tiene muchos dibujos en tinta sobre ciudades del futuro que son completamente increíbles y me pareció muy interesante que su obra se relaciona a las sensibilidades de los setenta – una sensibilidad que cae dentro de una tradición humanística y que se ha estado desarrollando en toda Latinoamérica. Como resultado, luego vi el trabajo de Simón Vega dentro de las relaciones que él construye dentro de ideas utópicas y futuristas de la tecnología y su uso de materiales de desecho. Esta relación coincide con

el sueño modernista de artistas como Ricardo Carbonell, que atravesó erosiones y terminó en esta parodia de ideas futuristas. El trabajo de Simón fue una evolución muy interesante de estas ideas y esta sensibilidad. De hecho, estos dos artistas son un verdadero espectáculo como tales.

CB: *Otro artista salvadoreño representado en “S-Files” fue Irvin Morazán (ver página 24), que ha vivido en Nueva York por muchos años. ¿Cómo difieren los temas de su trabajo de aquellas obras de los artistas viviendo en San Salvador?*

EF: Los artistas latinos viviendo en New York están tratando con los mismos problemas que muchos artistas tratan en Latinoamérica, por ejemplo, problemas de violencia y cultura urbana. Sin embargo, una cosa que es distinguible en Centroamérica es que el sistema educativo carece de un modelo. Tenemos todos estos artistas jóvenes que ahora tienen la capacidad de ver el mundo sin miedo del gobierno, guerrillas o de la guerra explotando, pero no hay un modelo para trabajar. Ahí es donde el rol de las instituciones, tal como el Museo de Arte de El Salvador (MARTE), es increíblemente importante.

En El Museo del Barrio, trabajamos en una situación liminal en el sentido de que estudiamos y promovemos los trabajos de los artistas latinos viviendo en los Estados Unidos, así como fuera del país, es muy abierto en ese sentido.

CB: *En tu opinión, ¿las ferias de arte y bienales que tienen lugar en Centroamérica ayudan a facilitar el crecimiento de sus artistas?*

EF: Realmente queremos pensar que las bienales y las ferias de arte no afectan a lo que está pasando con las artes, pero sí lo afectan. Se convierten en modelos para mostrar trabajos, y no estoy seguro si es para lo mejor. Lo triste es que para países que no son enormes, y por lo tanto no tienen una gran presencia en el mercado del arte, las ferias de arte y bienales pueden convertirse en algo así como una meta. El problema es que la recolección se comporta igual que la industria de la moda, por lo tanto, si alguien está coleccionando un determinado tipo de trabajo, entonces todo el mundo comienza a coleccionar lo mismo. Sin embargo, no quiero desestimar el trabajo que las ferias y bienales están haciendo, pero creo que puede ser mejorado. Siempre me he acercado a la práctica curatorial como una herramienta de la historia del arte. Por ejemplo, cuando presentamos a Simón Vega e Irvin Morazán,



SIMÓN VEGA
SPUTNIK NY-2011 TROPICAL CAPSULE

2011
ESTRUCTURA DE ACERO, MADERA RECICLADA, OBJETOS, PLÁSTICO Y ALUMINIO
INSTALACIÓN EN EL PARQUE DE ESCULTURAS SÓCRATES, QUEENS, NUEVA YORK
PARA EL MUSEO DEL BARRIO, “THE S-FILES”
IMAGEN CORTESÍA DEL ARTISTA



los elegimos porque representaban dos tradiciones en la historia del arte: Simón Vega trata conceptos futuristas hechos de materiales reciclados, e Irvin Morazán utiliza mitos antiguos combinados con materiales contemporáneos. La bienal "S-files" se trató de la cultura urbana, que también es el por qué se presentaron estos dos artistas.

Desafortunadamente, hay muchos artistas que no pueden presentarse en las bienales o en las exposiciones importantes. Así que el papel de la institución debe ser la protección de las áreas que son más vulnerables en el mercado de arte – y no de una manera paternalista, sino más bien al proporcionar una infraestructura que promueva y financie proyectos que de otra forma nunca se efectuarían. Además, para mí, la práctica curatorial debe desempeñar un papel más activo para apoyar a los artistas que trabajan en zonas vulnerables, como las mujeres artistas.

CB: A la fecha está trabajando en un Doctorado en la Universidad Rutgers que trata sobre el rol que el arte ha jugado en las sociedades socialistas. ¿Podrías explicar este enfoque temático un poco más?

EF: Mi tesis doctoral se centra en la cultura socialista o "soviética" que se desarrolló a lo largo del siglo 20, en particular después de la Segunda Guerra Mundial, cuando la Unión Soviética lanzó planes para internacionalizar esta cultura. La Unión Soviética básicamente desarrolló una estética que se relacionaba con la participación del arte que fue muy centrado en la ideología y la imagen nacional. En este contexto, los artistas tenían que desempeñar un papel social. Lo que pasó en la Unión Soviética, por supuesto influyó en El Salvador, específicamente con el apoyo comunista de la guerrilla durante la guerra civil salvadoreña. Curiosamente, en Centroamérica también hay muchos casos en los que el arte tiene que ver con cuestiones sociales. Como tal, me gustaría entender el tipo de divisiones (que realmente no tienen sentido) que definen la identidad en América Central. En particular, cómo los países se identifican a sí mismos y cómo retratan a otros países.

IRVIN MORAZAN
GUARDIAN OF THE THICKET

2011
DOCUMENTACIÓN DE LA INTERPRETACIÓN COMO PARTE DE LA BIENAL "S-FILES" DEL MUSEO DEL BARRIO
IMAGEN CORTESÍA DEL ARTISTA



IRVIN MORAZAN
INTERPRETACIÓN EN EL CENTRO DEL MUNDO

DOCUMENTACIÓN DE LA INTERPRETACIÓN EN TIMES SQUARE, NEW YORK, COMO PARTE DE LA BIENAL "S-FILES" DEL MUSEO DEL BARRIO
IMAGEN CORTESÍA DEL ARTISTA

ALANNA LOCKWARD

CURADORA INDEPENDIENTE Y ESCRITORA



Crédito fotográfico: Juan Delancer

ENTREVISTA REALIZADA EL
17 Y 24 DE FEBRERO DE 2013
EN NUEVA YORK



CLAIRE BREUKEL: ¿Cuándo visitaste El Salvador por primera vez y cuál fue el contexto de esta experiencia de viaje?

ALANNA LOCKWARD: Fue en el 2006 para la primera bienal centroamericana. Estaba en el jurado junto al crítico y curador español Santiago Olmo, que curó la Bienal Pontevedra en España hace algunos años, y también Paulo Herkenhoff, que era el curador de la vigésima cuarta Bienal de São Paulo, y por un corto tiempo, fue curador del Museo de Arte Moderna de Nueva York. Fue una experiencia muy refrescante, pues mi única experiencia viendo arte salvadoreña fue en el Art Basel Miami Beach. Vi la obra de Ronald Morán (ver página 14), que fue comprada por la colección Margulies. Fue una de sus habitaciones de “Hogar Dulce Hogar” (Ronald hizo una serie de ellos), que exhibió en la galería costarricense Klaus Steinmetz.

CB: También curaste la exhibición “Transcultura” en San Salvador junto a Alanna Heiss, que fue iniciada por Rebeca Dávila. ¿Qué artistas exhibiste y cuáles fueron los temas de la exhibición?

AH: Mi función era principalmente como asesora de las propuestas que los artistas salvadoreños presentaban. Me relacioné con los artistas a través de correo electrónico y tuvimos conversaciones muy productivas. También incluí la obra “In his shoes” (En sus zapatos) en la exposición, que fue elaborada por el artista dominicano de la diáspora basado en el Bronx, Nicolás Dumit Estévez. Esta pieza incluye documentación en video de una actuación donde Estévez se transformó a sí mismo en la personificación del Niño Jesús de Praga (una estatua católica romana de Jesús del siglo 16). El traje que utilizó durante la actuación que originalmente tuvo lugar en Praga colgaba del techo en el espacio expositivo. El tema de “Transcultura” investigó cómo los artistas latinos de la diáspora en los Estados Unidos estaban haciendo notar su voz, y cómo los artistas salvadoreños lidiaban con el impacto de su diáspora en los Estados Unidos dentro de sus realidades locales.

ALEXIA MIRANDA
ENTRE NUDOS CALACHES Y OTRAS COSAS (DETAIL)

2007
DOCUMENTACIÓN DE UNA PUBLICACIÓN, EL SALVADOR
IMAGEN CORTESÍA DE LA ARTISTA





Estas percepciones interactuaron de maneras significativas y fue una maravillosa exposición. Además, era la primera y única vez que me he co-curado un evento con alguien que lleva mi mismo nombre, y sobre todo con alguien de la altura de Alanna Heiss (ver página 92) – cada vez que nos reencontramos aprendo mucho de ella.

CB: *A partir de estas experiencias, ¿cuál fue tu impresión de la comunidad artística en San Salvador?*

AL: Lo que se quedó conmigo fue el sentimiento de colectividad, solidaridad y apoyo. Por ejemplo, el artista Danny Zavaleta coordinó el presentarme a sus amigos que estaban haciendo un tipo de trabajo que puedes llamar “muy comercial”, que es diferente a su trabajo que es más político – pero eso no era problema para él. Me di cuenta que los artistas se apoyan mutuamente en El Salvador y esta dinámica es evidente cuando producen proyectos y exhibiciones juntos. Mi primera impresión fue que había patrocinadores artísticos serios de las artes, tales como María Marta Regalado, Mario Cáder-Frech y el difunto Rodolfo Molina, que era un artista también y que había apoyado artistas salvadoreños profesionalmente de forma consistente. También encuentro el trabajo de la coleccionista y galerista Camila Sol muy inspirador. Ella está basada en Buenos Aires, y ha hecho algunos proyectos muy interesantes en El Salvador.

CB: *La problemática del término “Latinoamérica” ha sido tratada en un sinnúmero de entrevistas. ¿Cuál es tu opinión al respecto?*

AL: Para algunas personas el arte latinoamericano significa una cosa y para otras algo más. Sugiere una situación esquizofrénica que es acentuada por el equipaje traído por la ambigüedad de lo que es el arte. La gente no se molesta en cuestionar de dónde viene esta noción. No se molestan en cuestionarse qué significa el arte y la estética.

CB: *¿Cuál propones que es un mejor enfoque para discutir los países que configuran este “espacio” al que se refieren como “Latinoamérica”?*

AL: Depende de la dimensión en la cual la enfoquemos. Si la enfocamos desde un punto pragmático y orientado al mercado, entonces hay una respuesta y si es desde el enfoque estético filosófico, entonces hay otra, si es desde la práctica de los artistas también hay otra. Creo que es un término

muy útil como herramienta de mercadeo de un producto. Siempre habrá compradores para un mercado secundario en el arte latinoamericano – es un mercado bien establecido, pero es un mercado cerrado. Esto también significa que es un término correcto para el arte moderna y para describir a los grandes nombres como Frida Kahlo, Diego Rivera, Torres García y los grandes artistas venezolanos. Sin embargo, ya no creo que sea una buena terminología para el arte contemporánea, por ejemplo Félix González-Torres es un artista latinoamericano, pero también es un artista caribeño y un artista cubano. Así que hay muchas categorizaciones que caen en la trayectoria de un artista en términos de afiliaciones regionales.

CB: *En El Salvador la comunidad artística está esforzándose por obtener exposición mediática, pero los artistas también desean retroalimentación fuerte y crítica. A veces se sienten como que estas dos necesidades están contrarias una de la otra. ¿Cómo debería funcionar la escritura crítica en una comunidad como El Salvador?*

AL: Los artistas salvadoreños tienen mucho que enseñarle al mundo. Tienen suficiente crítica en su práctica para ser un ejemplo para los críticos de arte y para cualquier otro involucrado en este negocio. Esto es algo que yo reflexionaba después de trabajar allá. Reflexionando aún más, me di cuenta que el arte ha creado un espacio de curación en el país y cuán valientes son todos los involucrados en lo que ellos llaman (de manera muy acertada) una guerra. Hoy en día, no es una guerra civil, una rebelión o una guerra terrorista, es una guerra sobre cómo la gente habla en mi presencia con respecto a las secuelas de lo que han experimentado en sus vidas. Es una guerra epistémica en cómo esa guerra tuvo lugar. Yo era una estudiante en México mientras la guerra sucedía en El Salvador y Nicaragua y me involucré en varios grupos de solidaridad, así que estábamos informados de lo que sucedía en la región. Cuando viajé a El Salvador con Alanna Heiss visitamos varias comunidades rurales donde el legado de la guerra todavía estaba muy evidente. Ella tenía curiosidad sobre cómo las relaciones sociales habían evolucionado después de la guerra. Fuimos a visitar a las antiguas estaciones radiales guerrilla para entrevistar a la gente para que compartieran cómo esta transición ocurrió en sus propias palabras. Uno de los hombres que habló con nosotros fue un líder en la lucha, se autodenominaba campesino, y dijo algo

“LOS ARTISTAS SALVADOREÑOS TIENEN MUCHO QUE ENSEÑARLE AL MUNDO. TIENEN SUFICIENTE CRÍTICA EN SU PRÁCTICA PARA SER UN EJEMPLO PARA LOS CRÍTICOS DE ARTE Y PARA CUALQUIER OTRO INVOLUCRADO EN ESTE NEGOCIO.”

NICOLÁS DUMIT ESTÉVEZ
IN HIS SHOES, ART AND LIFE EXPERIENCE

2007
VISTIENDO Y DESVISTIENDO AL NIÑO INTERPRETADO POR ALANNA LOCKWARD.
INTERPRETACIÓN PRESENTADA COMO PARTE DEL CUATRIENAL DE PRAGA 07 Y FIVE ALIVE DE
FRANKLIN FURNACE.
IMAGEN CORTESÍA DE MONIKA GOETZ Y EL ARTISTA



que se quedó conmigo. Dijo, “esta fue una guerra santa, fue una guerra entre nosotros, la gente, los hijos de Dios, los hijos de Cristo, los hijos de la iglesia y la clase dominante”. Luego tuve la experiencia de cenar en una de las casas de una de las familias poderosas del país y vi las increíbles diferencias que separan a las clases sociales. Hay grandes cantidades de alambre de púas que separan un lugar de otro. Me di cuenta que los únicos espacios que estas personas tienen para hablar entre sí se encuentran en espacios artísticos... los museos y espacios expositivos. Eso es bastante notable y muy importante, ya que muestra cuán valientes son los artistas y cuán cobarde soy yo.

CB: Podrías explicar esta última afirmación, ¿por qué los artistas son valientes y tú eres una cobarde?

AL: Me dijeron que nunca fuera al centro de San Salvador y lo cumplí. La artista de interpretación Alexia Miranda hizo una pieza muy difícil ahí. Vi su interpretación en la que colgaba objetos colgantes en una línea en medio de una calle muy transitada. Lo que ella hizo se llama cambalache (bazar; tienda de segunda mano), y ella intercambiaba objetos que son personales para ella

con gente caminando. Había aprendido lo peligroso que es estar ahí, y cómo lo hizo esta actuación y, al hacerlo, desafió la noción de lo peligroso que es. Este es un ejemplo de cómo estos artistas están elaborando el trabajo en sus propios términos, y de su propia iniciativa y pasión. Otro ejemplo es un video de Ronald Morán en el que colaboró con maras (pandillas provenientes de América Central). En el video un hombre está en un estado de sueño y en lugar de contar ovejas para dormirse, él cuenta maras. Morán en realidad llevó maras reales a su estudio, lo cual da miedo. Hubo un cineasta europeo que sobrevivió a un ataque después de hacer un documental sobre las maras – las mismas maras que filmó fueron y trataron de matar al cineasta. Así que creo que estos artistas son muy valientes. Ellos están desafiando las convenciones y creando obras increíbles, que son poéticas y humorísticas, para burlarse de su realidad de una manera muy constructiva y sin cinismo.

CB: He escuchado comentarios que dicen que los artistas salvadoreños necesitan apoyo de personas que comprenden sus trabajos para que ellos encuentren su camino. ¿Estás de acuerdo?

AL: Tengo mucho respeto por los coleccionistas, galerías y vendedores. De hecho, algunos vendedores, coleccionistas y galerías patrocinan mi trabajo crítico, por lo que respeto mucho su función de poner dinero en las artes y sé que vender arte cuando estás ofreciendo Picasso, Basquiat y Warhol es arriesgado. Sin embargo, prefiero tener el espacio para ser crítica acerca de las cosas que pasan a mi alrededor y a veces cuando la gente te apoya de forma financiera esperan afiliaciones ideológicas con sus intereses particulares. Las prácticas artísticas con las que me identifico ponen la importancia del mercado como un rol secundario, si es que lo toman en consideración de alguna manera. Por otro lado, pienso que la gente, instituciones y coleccionistas deben comprar y financiar el trabajo de artistas contemporáneos. Esto les permite a los artistas tener una estrategia alternativa para construir una carrera – mientras encuentran una forma de materializar sus proyectos fuera del mercado convencional. Creo que tienen razón al esperar que los coleccionistas e instituciones comprendan tu trabajo. Eso es lo que tiene que pasar, porque lo que los artistas producen tiene valor.

ALEXIA MIRANDA
ENTRE NUDOS CALACHES Y OTRAS COSAS

2007
DOCUMENTATION OF PUBLIC ACTION, EL SALVADOR
IMAGE COURTESY THE ARTIST

ALANNA HEISS

DIRECTORA DE
CLOCKTOWER PRODUCTIONS



ENTREVISTA REALIZADA EL
4 DE ABRIL DE 2013
EN NUEVA YORK



CLAIRE BREUKEL: *Sé que viajaste a El Salvador para la Bienal Centroamericana en el 2006. ¿Algún comentario?*

ALANNA HEISS: Debido a nuestras actividades en Centroamérica creo que muchos estadounidenses de mi edad tienen ciertos recuerdos que nos influyen cuando apreciamos el paisaje, la gente y la cultura. Me pregunto qué papel hemos tenido, ya sea en la destrucción o la creación de lo que vemos. Cuando voy a los países centroamericanos, sin duda tengo sentimientos encontrados, y debido a esto fue una experiencia muy poderosa cuando fui a El Salvador.

Cuando llegué a El Salvador para la Bienal Centroamericana, había estado viajando sin parar. En ese época era directora del MoMA PS1 y tenía muchas invitaciones para visitar otros países. La oportunidad de visitar comunidades artísticas era simplemente irresistible para mí y recibí la invitación de El Salvador con entusiasmo. Tenía dos asistentes que planificarían todo mi viaje, así que cuando me subí en el avión para ir a El Salvador no tenía ni idea de dónde estaba El Salvador. De hecho, pensé que estaba más cerca geográficamente y en estilo a St. Barts. Cuando el viaje en avión siguió y siguió, reflexioné “¿dónde voy?”, miré la guía aérea y para mi extraordinaria sorpresa me di cuenta que El Salvador estaba muy lejos. Entonces todo empezó a tener sentido; la historia, la CIA, la larga lucha... todo. Yo sabía que el viaje iba a ser una experiencia de aprendizaje increíble, y de hecho lo fue. Fueron cuatro días extraordinarios y todavía están muy vivos en mi memoria.

CB: *Fundaste el PS1 (ahora MoMA PS1) y organizaste miles de exhibiciones curadas por ti misma y por un equipo internacional de curadores. ¿Recuerdas una fantástica exhibición por el colectivo artístico Group Material que montó la obra: “Cronología: Una Crónica de la Intervención Estadounidense en Centro y Latinoamérica, 1984” (Timeline: A Chronicle of US Intervention in Central and Latin America, 1984)? Esta obra hace referencia a CISPES, un grupo político salvadoreño, y me da mucha curiosidad este trabajo y la proliferación de las conversaciones alrededor de las políticas de El Salvador en esta época. ¿Podrías conversar al respecto?*

AH: He invitado a mucha gente fuera de la ‘profesión curatorial’ para organizar exhibiciones en el MoMA PS1. Frecuentemente, colectivos artísticos se acercan con sus proyectos, lo cual provee una comprensión más profunda



PARTICIPANTS OF THE
EXHIBICIÓN *TRANSCULTURA*

MUSEO DE ARTE DE EL SALVADOR (MARTE)



WANDA RAIMUNDI ORTIZ
CHULETA (PERFORMANCE)

2008
COMO PARTE DE LA EXHIBICIÓN "TRANSCULTURA"
CRÉDITO FOTOGRÁFICO: ANTONIO ROMERO

sobre sus esfuerzos y visiones. El MoMA PS1 es un enorme edificio de tres pisos y 150 habitaciones. Trataba de coreografiar las exhibiciones para que hubiese un balance de diferentes experiencias artísticas para nuestros visitantes. Esto permitió que el MoMA PS1 fuese un mosaico cultural enriquecedor. La exhibición del Group Material fue muy áspera y polémica. Ellos fueron muy rigurosos en la forma cómo organizaron las exhibiciones reflejando su objetivo conjunto. La línea de tiempo que crearon para su exhibición en el MoMA PS1 fue extraordinariamente rica y compleja y se llevó a cabo a través de sus investigaciones de otros grupos tales como CISPES e INALSE.

CB: ¿Cuánta interacción hubo en 1985 entre el mundo del arte internacional y lo que estaba pasando en El Salvador?

AH: Mi respuesta es poca y mucha. En mi experiencia la comunidad internacional artística está muy preocupada por los problemas políticos alrededor del mundo, pero los artistas individuales se distraen por las preocupaciones por sus propios trabajos y exhibiciones. En general, los artistas visuales abordan la política superficialmente a través de su trabajo, mientras que los

escritores suelen ser más lógicos en su práctica. Un artista plástica puede entrar y salir de la escritura, pero un escritor se involucra activamente en las herramientas informativas.

CB: En mi experiencia, la escritura crítica en El Salvador aparece principalmente en línea y no en formato de libro. ¿Cuáles son tus experiencias sobre el contenido crítico en línea desde y sobre El Salvador?

AH: La experiencia de leer crítica en línea no está confinada solamente a países centroamericanos. La crítica en línea es una forma primaria de cómo todos nosotros leemos la crítica artística. Hoy en día, revistas y libros existen en otro planeta que está en el mismo sistema solar artístico. Lo positivo de esto para todos es que la crítica tiene una nueva audiencia para aquellos lectores que son muy pobres en espíritu o en dinero para invertir en material impreso. Antes de visitar El Salvador, había añadido una estación radial en

"MIRÉ LA GUÍA AÉREA Y PARA MI EXTRAORDINARIA SORPRESA ME DI CUENTA QUE EL SALVADOR ESTABA MUY LEJOS. ENTONCES TODO EMPEZÓ A TENER SENTIDO; LA HISTORIA, LA CIA, LA LARGA LUCHA... TODO."

línea al "imperio" del MoMA PS1. Iniciamos el largo proceso de obtener licencias y comprar equipos en el 2003, y para el 2004 por fin pudimos lanzarnos en línea. Sin embargo, en esta etapa, todo era nuevo para mí y consulté otras estaciones radiales, tanto de radiodifusión y extraterrestre (en línea). Después de este año de husmear, empecé a recibir correspondencia de personajes misteriosos de la radio de El Salvador. No sabía exactamente definir quiénes eran estas personas, pero cuando visité para la Bienal Centroamericana, todo tuvo sentido. Resultaba que alguno de nuestros contactos se había originado con unas estaciones aparentemente dirigidas por guerrilleros jubilados. Amigos salvadoreños me ayudaron a localizar a algunas de estas personas que viven en las montañas; y dos de ellos tenían museos dedicados a la radio.

Un viaje a las montañas fue organizado para mí e invité a dos artistas neoyorquinos a que nos acompañaron. Comenzamos nuestro emocionante camino, que tenía cierta semejanza a un viaje de aventura. Había un montón de caminos de tierra, y de vez en cuando la población local solía llevar armas. Extrañamente, nadie parecía remotamente intimidante. Nos dieron la oportunidad de preguntar por direcciones y hablar con algunos de ellos, luego nos movíamos al siguiente punto. No parecía que se estuvieran defendiendo a sí mismos, en vez de eso, se divertían de una forma como que muchos jubilados lo hacen. Percibí que estos hombres estaban recordando los tiempos cuando eran más

jóvenes, figuras románticas, cuyas acciones fueron cruciales para la supervivencia de sus familias y amigos. Tal vez algunas de estas personas tuvieron suerte y terminaron con pensiones de su propio país o de los Estados Unidos, que habían apoyado a los sujetos responsables del bombardeo de El Salvador en mil pedazos.

Nuestro largo viaje terminó en un aclaramiento. Hablamos mucho, la mayoría, pero no todo, a través de traductores. Uno de los guerrilleros dijo que había tenido que negociar en inglés, por lo que había aprendido el idioma porque no quería depender de traductores, lo cual me pareció bastante astuto. Hablamos mucho acerca de la radio. Me explicaron que en los países, en particular con las dificultades del terreno y la cobertura de los deficientes caminos, que los rebeldes debían recurrir a esconderse en áreas que son despobladas, y que no tienen manera de comunicarse entre sí, excepto a través de radios – por lo tanto la radio se convirtió en un salvavidas para los grupos guerrilleros. Es por ello que en este país en particular, con estas personas en particular, la radio era tan importante. El museo de radio no era una preocupación para esta guerrilla particular, porque no estaban interesados en tener gente visitante. Sin embargo, mantuvo todo el equipo y me mostró cómo iban a cargar las fuentes de energía en los burros, cómo tiraban de ellos y cómo las llevaban

en mochilas especiales. Todo esto, por supuesto, era enormemente interesante para mí, puesto que estaba iniciando una estación de radio en línea. Él me dijo que ellos nunca podrían haber operado ningún tipo de rebelión sin radio porque nadie puede controlar las cadenas de televisión hasta el final de un conflicto. Recuerda que de todas las rebeliones que hemos visto en la televisión, no es hasta el final cuando los rebeldes se acercan y se les ve en los medios de comunicación – por lo general con un aspecto muy brillante y las mujeres se ven fabulosas, como Marina Abramović.

Por la tarde viajamos al “museo radial”. Este museo estaba en un pequeño edificio de dos pisos. El museo estaba en el piso de abajo y la radio en el piso de arriba. Tenía unas cuantas mesas con viejo equipo de radiodifusión portable y fotografías en la pared de las guerrillas operando el equipo. De hecho, era una especie de pequeña radio conexión para la gente local y ponían música. Traje alguna de mi música que pusimos con el DJ local.

CB: *¿Obtuviste alguna retroalimentación de tu emisión?*

AH: No. Aunque sí recuerdo haber visto pósteres y equipo y pensar que serían muy efectivos en línea. Siempre ha sido una fantasía mía regresar y reconectar con esta y otras estaciones como ella, con la idea de lanzar su cultura popular a las audiencias de radio en línea estadounidenses. Hacemos eso con varios colectivos radiales en el medio oriente y nos damos cuenta que tenemos mucha gente que escucha a estos programas.

CB: *Cuéntanos sobre tu experiencia curando “Transcultura” que incluía artistas de El Salvador así como dos artistas invitados de Estados Unidos.*

AH: La exhibición “Transcultura” que Alanna Lockward y yo curamos juntas después de una invitación por la iniciadora, Rebeca Dávila, fue increíble en más de una manera. Para comenzar, “Alanna”, deletreado de esta forma es inusual y tener a dos Alannas curadoras logró confundir a cualquier investigando a la exhibición desde su concepción hasta la actualidad. Para mí, fue una experiencia de aprendizaje impresionante. Cuando viaje, normalmente visito museos contemporáneos locales e instituciones coleccionistas. También visito estudios de artistas y los conozco. “Transcultura” logró involucrar a toda esta gente en la misma mezcla – artistas, curadores, organizadores, traductores, coleccionistas y periodistas, todos en la misma habitación, lo cual trajo una refrescante honestidad a la experiencia. Inicialmente, me preocupaba la

recepción del trabajo de Kalup Linzy, que funciona como una ópera transgénero. Siendo un talentoso actor y mimo, sus videos son valorados porque dan un increíble trasfondo a la región sureña estadounidense y sus prejuicios.

Me preocupaba que el contenido homosexual no fuera bienvenido ni comprendido en El Salvador. Me equivoqué. Kalup hizo una serie de talleres que se sobrellevaron y que fueron asistidos religiosamente. Él se sintió muy bien con esta experiencia. Wanda Raimundi Ortiz es una fuerte feminista del sur del Bronx que deriva de un ambiente machista español. Ha desarrollado interpretaciones diseñadas para sacar a la audiencia y hacerlas reflexionar sobre problemas que son importantes para ella como una minoría femenina y una minoría política. Incluimos a Iván Navarro debido a su seductivo arte “del diseño”. No pudimos llevar sus elaboradas piezas neón, pero espero que algún día se muestren en el Museo de Arte de El Salvador (MARTE). Los otros artistas eran nuevos para mí y vinieron al show debido a la visión de Alanna Lockward y Rebeca Dávila. Cuando las exhibiciones incluyen artistas que pertenecen a ambientes diferentes en términos de política y arte, hay un increíble descubrimiento entre los artistas en sí mismos, y esa exhibición vive mucho más allá del show como tal y de los trabajos y las mentes de los artistas. Me gustaría visitar El Salvador de nuevo e incluso hacer una emisión de Clocktower Radio desde el museo radial.



KALUP LINZY
ASSHOLE (INTERPRETACIÓN)

2007
COMO PARTE DE LA EXHIBICIÓN “TRANSCULTURA”
CRÉDITO FOTOGRÁFICO: ANTONIO ROMERO

HISTORIADORA DE ARTE

DR. HARPER MONTGOMERY

KENCY CORNEJO

DR. HARPER MONTGOMERY

PROFESORA PATRICIA PHELPS DE CISNEROS
DE ARTE LATINAMERICANO EN HUNTER COLLEGE



ENTREVISTA REALIZADA EL
13 DE MARZO DE 2013
EN NUEVA YORK



CLAIRE BREUKEL: ¿Cómo llegaste a enfocarte en el arte latinoamericana?

HARPER MONTGOMERY: Soy de Texas y estaba interesada en los artistas que trabajan con culturas fronterizas, particularmente, los artistas Chicanos que eran populares en los ochenta. La práctica contemporánea conceptual – lo que ahora se llamaría la corriente práctica principal supongo – es empujada a límites y fronteras interesantes cuando los artistas trabajan en el contexto de la frontera. Cuando estaba haciendo mi tesis de maestría en un artista de la frontera, mis intereses coincidieron con una oportunidad y financiación para trabajar en la Universidad de Texas con la curadora Mari Carmen Ramírez. La Universidad de Texas tiene algunos de los recursos más importantes de arte latinoamericana en los Estados Unidos, académicamente, y dentro de sus librerías y colecciones. Luego fui al Museo de Arte Moderna de Nueva York (MoMA, por sus siglas en inglés), donde conocí gente como Paulo Herkenhoff, quien visitaba New York como parte de una serie de que traía curadores de Latinoamérica al MoMA para evaluar y ayudar a fortalecer el programa. Pude trabajar con estos invitados y viajar a Brasil y Venezuela en proyectos curatoriales.

CB: Otro proyecto curatorial que trabajaste fue el Trienal de San Juan Trienal en Puerto Rico; ¿puedes explicar la historia y el significado de este trienio?

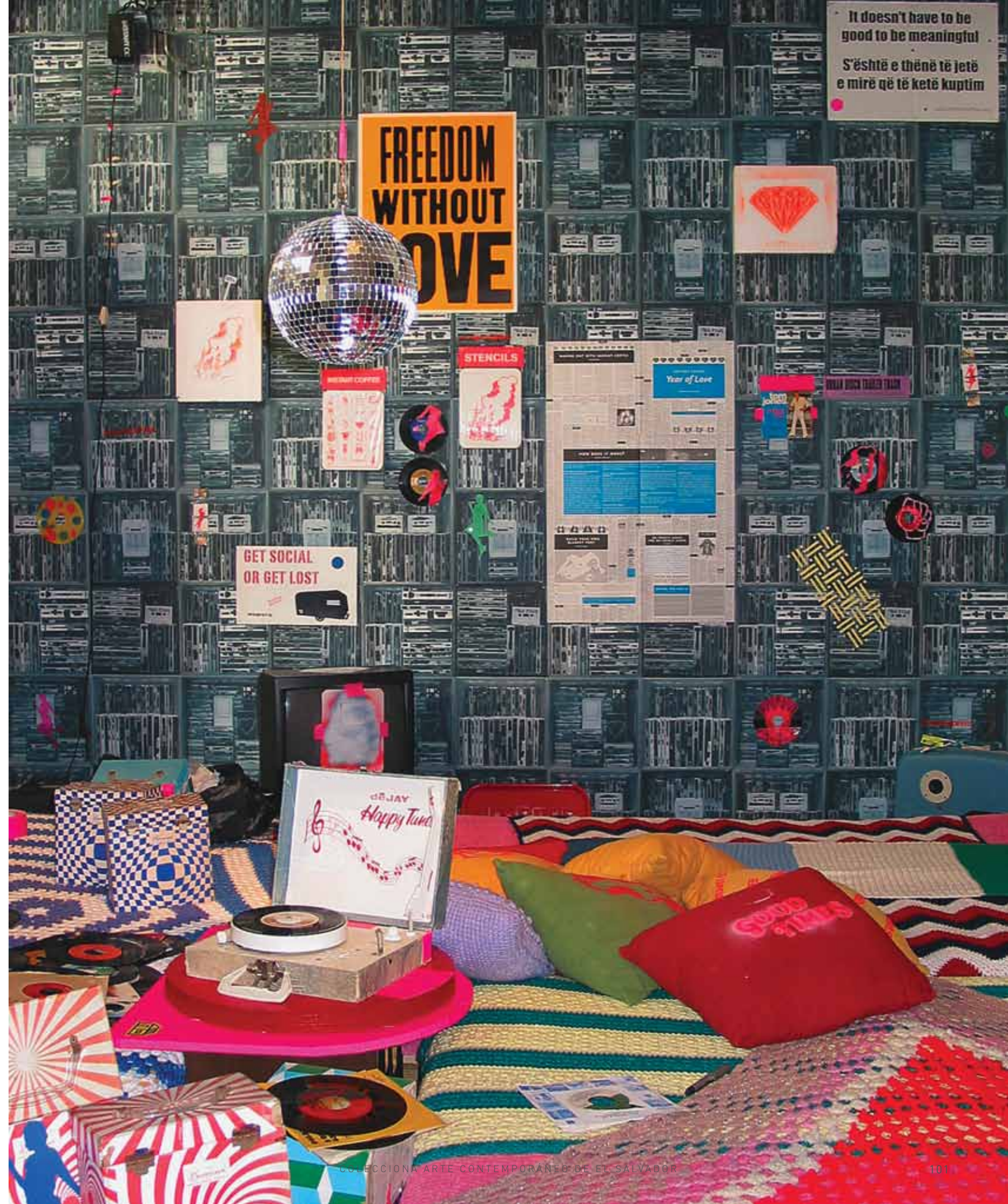
HM: El Trienal de San Juan fue organizado por una agencia gubernamental llamada el Centro para los Estudios y Cultura Puertorriqueños y es un caso interesante. De hecho fue la primera bienal regional latinoamericana – la Bienal de la Habana siempre se considera como la que ejerció esa función, pero el Trienal de San Juan de hecho inició antes, en 1970. Comenzó como una bienal de impresión, pues la tradición de la impresión en Puerto Rico era enormemente fuerte y muy comprometida socialmente. Se estableció con el propósito expreso de forjar una posición antagónica y política en la región que no estaba subordinada a la dominante en el mercado de los Estados Unidos. De esta manera, la Trienal reflexiona sobre las luchas coloniales de Puerto

INSTANT COFFEE BASSBED

AS PART OF THE YEAR OF LOVE

2004/2005

TRINIAL IMPRESO SAN JUAN, SAN JUAN, PUERTO RICO
IMAGEN CORTESÍA DE CECILIA BERKOVIC DE INSTANT COFFEE





Rico en relación a la cultura, la economía y la política de los Estados Unidos. En la década de los setenta, el medio de impresión era de vanguardia y se podían solicitar impresiones de muchas imprentas de toda América Latina que estaban haciendo trabajos interesantes y políticamente importantes; sin embargo para el año 2000 este ya no era el caso. Los organizadores decidieron reorganizar su enfoque y traer directores para manejar los trienales que podrían involucrar multimedia y prácticas experimentales. En el 2004, el año que yo lo curé, le pidieron a Mari Carmen Ramírez ser la directora.

CB: *En tu opinión, ¿por qué los artistas de Centroamérica no son representados en exhibiciones más grandes, bienales y trienales, de forma más frecuente?*

HM: Se lo atribuiría a la falta de recursos económicos. Una de las razones porqué el arte de Brasil se está volviendo importante es porque Brasil tiene una economía que la puede apoyar. Lo mismo se puede decir de México y Venezuela en diferentes puntos, los cuales han tenido economías fuertes que apoyan las artes. Aunque, parece haber más crecimiento en Centroamérica. El crítico trabajo de la difunta Virginia Pérez-Ratton, que fue la directora del espacio de arte experimental TEOR/ética en Costa Rica, realmente expandió el entendimiento de la región para audiencias internacionales. Sin embargo, estoy segura que si eres un curador o crítico viajando a Centroamérica, hay mucho más pasando ahí que no ha llegado a las ferias. De muchas maneras, las ferias artísticas traen una muy amplia mezcla de artistas de diferentes escenas y diferentes lugares en un solo sitio.

Un objetivo principal del trienal de San Juan era traer artistas de países de Latinoamérica que no serían traídos de otra forma, porque el mercado está tan disperso. Dos temas central del Trienal fueron “efímero” y “colectividad”, porque muchos colectivos artísticos hacen múltiples impresiones o hacen eventos y crean objetos que no son necesariamente coleccionables. El trienal trajo grupos regionales de artistas para desplazar los parámetros principales del mercado global desde una perspectiva política y no desde un punto de vista mercantil.

CB: *¿Qué papel juegan las colecciones privadas en el apoyo a las infraestructuras artísticas en América Latina?*

HM: Considero que son un apoyo junto a la financiación gubernamental – he notado que en Argentina, Brasil y México, que son contextos con los que

estoy más familiarizada, que tienen estructuras más establecidas. Buenos Aires tiene la mayoría de museos así como también las más importantes colecciones, tal como Brasil y México.

Para mí, México tiene los espacios contemporáneos más interesantes que están afiliados con el sistema universitario – MUAC en UNAM (Museo Universitario de Arte Contemporáneo en la Universidad Nacional Autónoma de México), así como el espacio experimental “El Eco”. La afiliación universitaria hace estos espacios “oficiales”, lo cual es muy útil para la financiación. El apoyo estatal consistente es bueno porque crea sistemas institucionalizados. En realidad, yo también diría que la Colección Patricia Phelps de Cisneros es una de las colecciones más rigurosas académicamente y estudiantilmente, y muchas de nuestras grandes instituciones son el resultado de uno o dos coleccionistas visionarios tales como la familia Cisneros.

CB: *Algunas de las personas que he entrevistado tienen problemas con el término Latinoamérica y su relación con el mercado. ¿Cómo te sientes acerca de la utilización del término?*

HM: Yo también tengo un problema con ese término. Es un término que ha significado diferentes cosas a través del curso de la historia. Los franceses acuñaron ese término durante el siglo diecinueve después de la Guerra de la Independencia. Hay una referencia a él en el libro de Dawn Ades, *Latin American Art in the Modern Era*, que todavía es muy útil. Ella se refiere a este caso histórico específico (que nosotros conocemos) cuando se utilizó por primera vez como un término diplomático francés para referirse a este territorio con el que los franceses tuvieron que “lidiar”. Sin embargo, en el transcurso de la historia política de la región, ha sido o bien aceptado o rechazado por los líderes políticos.

Por ejemplo, en el siglo diecinueve fue adoptado por Bolívar, que fue un gran creyente en la América, tal como José Martí, el poeta Cubano. Martí, un poeta revolucionario, escribió el famoso texto “Nuestra América”, donde llamaba el término como esta idea en oposición al norte y en oposición al neocolonialismo de los Estados Unidos de América. Así que ha sido dualmente un término colonial y un término de resistencia.

Es importante destacar que una de las muchas razones por las cuales han

continuado situaciones políticas inaceptables en los países de Latinoamérica es por la intervención muy activa por el gobierno de los Estados Unidos en la región. Si eres un académico, el término es una forma de crear un espacio para ti en esta noción cada vez más compleja y fragmentada de lo que constituye el arte moderno y contemporáneo. Para el arte moderno, que significa cosas diferentes para los artistas e intelectuales que lo acogieron temporal y conscientemente como estrategia política o intelectual. En el ámbito contemporáneo, creo que debemos ser especialmente conscientes de cómo su significado refleja un mercado.

CB: *Mi última pregunta solicita tu consejo. ¿Cómo se puede evitar abordar el arte contemporáneo salvadoreño sin aludir a él como un espacio geográfico y sin caer en exotizarlo?*

HM: Creo que tienes que hacer frente a lo que significa hacer arte en El Salvador, lo que las expectativas de los artistas son, y cómo se ven a sí mismos. Me gustaría ver el trabajo de estos artistas, pues me imagino que desafía expectativas, en particular, las expectativas de los Estados Unidos. El Salvador tiene una historia muy cargada con el neocolonialismo de los Estados Unidos y la dominación en América Central. Yo estaría muy interesada en saber cómo los artistas salvadoreños ven a sí mismos con respecto a un mercado global.

Hay un interesante archivo en el Museum of Modern Art de bibliotecas PAD/D

“EL SALVADOR TIENE UNA HISTORIA MUY CARGADA CON EL NEOCOLONIALISMO DE LOS ESTADOS UNIDOS Y LA DOMINACIÓN EN AMÉRICA CENTRAL. YO ESTARÍA MUY INTERESADA EN SABER CÓMO LOS ARTISTAS SALVADOREÑOS VEN A SÍ MISMOS CON RESPECTO A UN MERCADO GLOBAL.”

(Political Art Documentation/Distribution), que era un colectivo que incluía a Fred Owens y Lucy Lippard y a un grupo de activistas de la artista en el East Village durante los años setenta y ochenta. Ellos trataban mucho con El Salvador; en particular, la intervención de Estados Unidos en El Salvador, y su trabajo incluye trabajo callejero, carteles artísticos, plantillas y grafiti. ¡Ahora realmente tengo que ir a El Salvador!

INSTANT COFFEE BASSBED (DETAIL)
AS PART OF THE YEAR OF LOVE

2004/2005
TRIEANAL IMPRESO SAN JUAN, SAN JUAN, PUERTO RICO
IMAGEN CORTESTÍA DE CECILIA BERKOVIC DE INSTANT COFFEE

KENCY CORNEJO

HISTORIADORA DE ARTE



ENTREVISTA REALIZADA EL
5 DE MAYO DE 2013



CLAIRE BREUKEL: ¿Cuál es tu relación con El Salvador?

KENCY CORNEJO: Mis padres son de El Salvador y emigraron a Los Ángeles antes de que la guerra comenzara oficialmente en 1980. Se conocieron en Los Ángeles, donde yo nací. Viajar a El Salvador ha sido una investigación personal en mi propia historia y cultura y me considero a mí misma parte de esa diáspora. Actualmente estoy escribiendo una disertación titulada “Desobediencia visual: la geopolítica del arte experimental en Centroamérica, 1990-a la fecha” (Visual Disobedience: The Geopolitics of Experimental Art in Central America, 1990-Present) que se centra en el período de la posguerra y en la relación entre el arte y la política en toda la región. Durante mis estudios universitarios en la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA) escribí una tesis de honores que investigó carteles políticos en El Salvador, tomando en cuenta los problemas y las representaciones de género de las mujeres tanto por la derecha y por los grupos revolucionarios en estos carteles. Viajé ahí para llevar a cabo la investigación y trabajé con una colección en el Centro para el Estudio de Gráficos Políticos (CSPG, por sus siglas en inglés) en Los Ángeles. Luego, para la investigación de mi tesis de maestría en la Universidad de Texas (UT) en Austin, me centré en la teología de la liberación y las artes en El Salvador, e hice nuevas visitas. Cada vez que viajaba a El Salvador, investigué la escena artística un poco más. Recientemente estuve ahí durante catorce meses con el apoyo de una beca de tesis para la investigación de doctorados Fulbright-Hays-Doctorado. Estaba ubicada en San Salvador y viajé por toda la región en bus para ver las exposiciones y hablar con diferentes artistas, curadores y personas que participan en varios eventos e iniciativas artísticas.

CB: ¿Cómo describirías el clima del arte contemporáneo en San Salvador el día de hoy?

KC: Siempre ha existido mucha producción artística en San Salvador, con muchos artistas trabajando en diferentes áreas y campos de interés. Aún está pasando mucho y el campo del arte está en transición. Centroamérica ha recibido mucha más visibilidad en los últimos veinte años y esto ha establecido una clara diferencia entre el período de la guerra y el de la posguerra. Hay más conexión entre los artistas, no solo dentro de El Salvador, sino, entre los artistas salvadoreños y de la región. Esto ha sido facilitado por la presencia de bienales tales como la Bienal Centroamericana, la cual ha incrementado el diálogo y la colaboración interregional. Muchos artistas



WALTERIO IRAHETA
CASA EN ILOBASCO 6, EL SALVADOR

DE LA SERIE “FARAWAY BROTHER STYLE”
IMAGEN CORTESÍA DEL ARTISTA

han también incrementado sus exhibiciones internacionalmente, así que hay una conexión más grande con la diáspora y con la escena artística internacional. En general, hay mucha creatividad y mucha experimentación con los medios y las temáticas. Los artistas están involucrando una gran gama de temas, desde la violencia posguerra, la migración y el urbanismo hasta las preocupaciones ambientales, el espacio público y la memoria, entre otros. Estos asuntos pertenecen a la fábrica individual y social del país. Veo que la nueva generación de artistas ha aprendido de la generación anterior y está creando sus propios espacios de exhibición y producción de conocimientos. En definitiva es momento de poner atención.

CB: *Muchas de tus investigaciones toca el problema de la migración atribuida en general a la guerra civil salvadoreña y a la presencia de maras en el país. ¿Cómo han impactado estas condiciones sociopolíticas el tipo de arte contemporáneo que se está elaborando en El Salvador?*

KC: Durante los ochenta, los artistas estaban haciendo más trabajo figurativo utilizando el dibujo y la pintura como su medio y tocando los temas de la violencia de forma directa. Ahora, veo que los artistas tratan las secuelas de la guerra, incluyendo temáticas como la migración masiva y la creación de una diáspora, así como también cómo la gente que se quedado en El Salvador navegan sus espacios urbanos diferentemente. La economía ha cambiado, pues existe un flujo de dinero viniendo de las familias que se han ido y envían dinero a El Salvador. Este fenómeno ha cambiado la arquitectura y la estética de los espacios habitables en muchos sitios en Centroamérica. La exhibición "Arquitectura de Remesas" aborda este efecto en la arquitectura y el fotógrafo Walterio Iraheta (ver página 30) también ha documentado este fenómeno.

Otro tópico que los artistas han abordado en su trabajo es el de las comunidades transnacionales, específicamente la cultura visual de las maras transnacionales. A través del trabajo artístico, se da a la violencia de las maras una comprensión crítica e histórica, no solo una representación exótica. Los artistas consideran la formación de maras y de violencia de mara como una consecuencia de la intervención de los Estados Unidos, de las políticas anti-inmigrantes y de la cultura del miedo perpetuada por los poderes políticos actuales. Incluso de una forma indirecta, la migración y sus consecuencias,

han sido abordadas visualmente a través de la arquitectura, la cultura urbana y la producción artística.

CB: *Expandiéndonos en esto, parece que los modos de expresión artística en San Salvador se mezclan libremente con otros campos. ¿Podías explayarte?*

KC: Claro, en este momento los artistas están inspirados y exploran diferentes estrategias y eso tiene que ver en parte con el incremento de comunicación entre ambos. El internet ofrece acceso a diferentes tipos de información y los artistas viajan más. Como resultado, los artistas trabajan con interpretaciones, instalaciones, trabajo conceptual e incluso grafiti para desafiar la idea de una práctica artística tradicional. Muchas de las escuelas de arte e incluso otros espacios artísticos todavía son muy conservadores, así que los artistas están desafiando este conservadurismo. Hay mucho más uniéndose hoy en día, pero es importante recalcar que también pasada antes y que tan solo no estaba documentado.

CB: *En tu opinión, ¿qué enlaza la práctica contemporánea en Centroamérica al resto de Latinoamérica?*

KC: Lo que realmente diferencia el enfoque de la región es que los artistas Centroamericanas están trabajando con los problemas que preocupan a todos globalmente – problemas de migración, espacios urbanos y la globalización cultural – pero desde una perspectiva de experiencia Centroamericana. Esto está en diálogo con otras perspectivas de Latinoamérica y otras partes del mundo, pero habla desde un espacio geopolítico y un ambiente único, con una historia específica y preocupaciones específicas que lo diferencian de, digamos, Brasil o México. Siempre hay puntos de convergencia, pero es una perspectiva única.

CB: *¿Cuál es tu impresión del panorama de galerías y museos allá?*

KC: El Museo de Arte de El Salvador (MARTE) es un buen espacio, pero es un problema para los artistas que haya solo un sitio donde exhibir. Sería excelente que el programa contemporáneo haga más seminarios y conferencias investigativas. Recientemente, el colectivo The Fire Theory ha trabajado para incrementar los espacios de exhibición y las oportunidades, utilizando el Museo Municipal Tecleño, el cual fue utilizado anteriormente como un centro de detención para prisioneros políticos durante la guerra.

"VEO QUE LA NUEVA GENERACIÓN DE ARTISTAS HA APRENDIDO DE LA GENERACIÓN ANTERIOR Y ESTÁ CREANDO SUS PROPIOS ESPACIOS DE EXHIBICIÓN Y PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTOS. EN DEFINITIVA ES MOMENTO DE PONER ATENCIÓN."

CB: *Un gran número de artistas salvadoreños han mostrado sus trabajos alrededor del mundo, sin embargo, todavía hay una afiliación con estos artistas y su pertenencia a una escena emergente, y por lo tanto, son considerados como "emergentes". ¿Puedes comentar al respecto?*

KC: En El Salvador estos artistas son conocidos, pero es necesario hacer un trabajo escrito más serio sobre su trabajo. Los artistas son incluidos a menudo en exhibiciones internacionales y obtienen buenas reacciones, pero aún tengo que ver escrituras académicas rigurosas sobre sus trabajos. La escritura crítica es uno de los retos más grandes de la región. Hay gente trabajando en ello al momento, pero raramente ves algún análisis crítico de este trabajo que lo ponga en un contexto global o en conversación con otros artistas.

CB: *Hablé con Celia Birbragher, la editorial de la revista ArtNexus (ver página 170), acerca de las diferencias entre texto impreso y en línea. En tu opinión, ¿qué rol juega bloggear en añadir un diálogo crítico acerca del arte en El Salvador?*

KC: A mí me encanta que haya texto en línea, pues ofrece un acceso fácil a la información, pero hay una gran diferencia entre el texto impreso y en línea. Los blogs son importantes para hacer llegar imágenes e información allá afuera, pero a menudo solo muestran una breve introducción o presentación. Los libros de texto publicados son a menudo más críticos y los libros impresos ayudan a historiar la información dentro del contexto de lo que está pasando en Centroamérica. Idealmente, necesitan ser en inglés y español. En Centroamérica, hay gente trabajando en catálogos de exhibición, pero los catálogos son difíciles de acceder fuera de Centroamérica, o no son en inglés.

CB: *Conociendo el clima del arte contemporáneo en El Salvador, ¿qué formas de apoyo sientes que la comunidad artística necesita más?*

KC: El apoyo es necesario dentro del país. Crear interés en un valor más alto del arte ayudará a la gente a apreciarla más, estar más involucrados y tal vez incluso comprarla. Proveer acceso a los artistas para que hagan exhibiciones y residencias internacionales también ayudaría mucho.



WALTERIO IRAHETA
CASA EN CHALATENANGO, EL SALVADOR

DE LA SERIE "FARAWAY BROTHER STYLE"
IMAGEN CORTESÍA DEL ARTISTA

COLECCIONISTAS

ELLA FONTANALS-CISNEROS

CHRISTY TURLINGTON BURNS

TOM HEALY

ELLA FONTANALS-CISNEROS

FUNDADORA DE LA FUNDACIÓN CISNEROS
FONTANALS (CIFO, POR SUS SIGLAS EN INGLÉS)



ENTREVISTA REALIZADA EN
ENERO DE 2013
EN MIAMI



CLAIRE BREUKEL: *Ha sido documentado que tú comenzaste a coleccionar seriamente en 1999 con obras de Jesús Rafael Soto y Rufino Tamayo. ¿Qué te inspiró a comenzar a coleccionar artistas de Latinoamérica?*

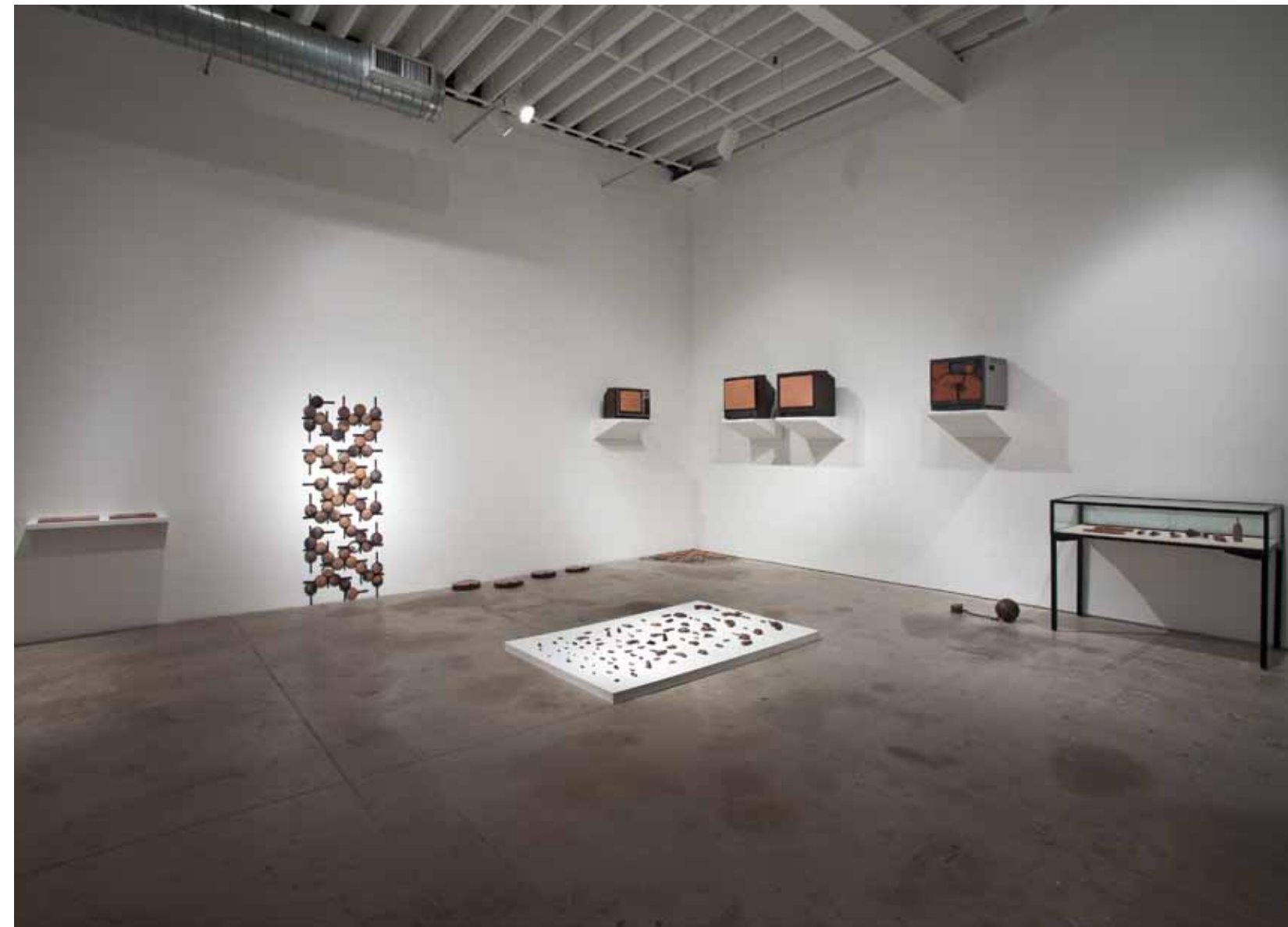
ELLA FONTANALS-CISNEROS: De hecho, he estado coleccionando muchos artistas de renombre por más de treinta años. Al principio, comencé a ver a los maestros latinoamericanos tales como Tamayo, Wilfredo Lam y Roberto Matta, pero habiendo crecido en Venezuela, un país con una historia artística significativa de abstracción, me volví muy consciente de lo significativo de este estilo. De hecho, me he sentido muy interesada por artistas abstractos por algún tiempo ya, en particular, Lygia Clark, Gego (Gertrude Goldschmidt), Mira Schendel y Carmen Herrera. Era evidente para mí que, debido a la calidad de su trabajo, sería cuestión de tiempo antes de que ganaran reconocimiento del mundo del arte.

CB: *¿Siempre te ha gustado el arte?*

EC: Cuando era adolescente quería ser artista. Quizá esta fue la razón por la cual desarrollé un interés especial en los trabajos de artistas femeninas. Luego, en mi veintena temprana, abrí una galería en Caracas. Recuerdo que Alejandro Otero (que estaba en problemas financieros en ese momento) nos ofreció a mí y a mi ex-esposo una de sus esculturas de acero inoxidable. Esa pieza aún está en mi colección, junto a la primera pieza de Jesús Soto que compré. El trabajo de Soto es una pieza informalista de 1961 de gran valor histórico y artístico, y es muy gratificante y satisfactorio ver cómo estos grandes maestros de la abstracción de Latinoamérica por fin están siendo reconocidos.

CB: *¿Cuál ha sido tu experiencia conociendo y coleccionando artistas de Centroamérica?*

EC: Aprecio mucho el trabajo de muchos artistas de Centroamérica, en particular la nueva generación de artistas tales como Priscilla Monge, Darío Escobar, Federico Herrero y Regina Galindo, todos representados en mi colección con excelentes trabajos. Establecí la Fundación CIFO hace diez años. Todos los años, a través del Programa de Becas de CIFO, recibimos cerca de doscientos aplicaciones, muchos originándose de Centroamérica. A principios de este año, el artista Guatemalteco Benvenuto Chavajay fue anunciado como uno de los diez beneficiarios de la beca, así que me siento muy segura que



BENVENUTO CHAVAJAY
CONGELACIÓN (FREEZING)

2013
VISTA DE INSTALACIÓN
MEDIOS MIXTOS

IMAGEN CORTESÍA DE ORIOL TARRIDAS Y LA FUNDACIÓN CISNEROS FONTANALS



con el creciente apoyo del sector privado y de las instituciones públicas, vamos a comenzar a ver más artistas de esta región ganar reconocimiento internacional.

CB: *Al parecer se ha brindado significativa atención a los artistas latinoamericanos en las últimas décadas. ¿Estás de acuerdo?*

EC: Sí, en los últimos quince años ha habido un cambio en el mundo del arte que ha beneficiado a los artistas latinoamericanos. Al principio, fue un esfuerzo en conjunto de un pequeño grupo de coleccionistas e instituciones y ahora parece que la mayoría de museos, coleccionistas, galerías, bienales y curadores están al tanto de la importancia del arte latinoamericano. Hoy en día, es muy común ver artistas representados en bienales internacionales tales como Venecia y Documenta, y en instituciones prestigiosas y museos tales como Tate Modern, el Museum of Modern Art y el Reina Sofía, que han hecho un trabajo fantástico creando algunas de las colecciones latinoamericanas más aclamadas del mundo. Afortunadamente, coleccionar arte latinoamericana también se ha vuelto una parte de la estrategia de otras instituciones de renombre, tales como el Metropolitan en Nueva York, el Chicago Art Institute y el Museo de Bellas Artes en Boston.

CB: *¿Cómo percibes que los artistas latinoamericanos son vistos internacionalmente en contraste con lo que se define como un artista 'Americano'?*

EC: Convenientemente utilizamos el término "Latinoamérica" para referirnos a un enorme continente con una población de más de veinte naciones y 500 millones de personas. Es fácil etiquetar a todo como 'Arte latinoamericano', pero es engañoso e inexacto asumir que la región y el arte emergiendo de ella son uniformes.

Es precisamente su diversa etnicidad, su rica cultura y humanidad que da lugar a enorme creatividad, diferentes formas de expresión y nuevo talento. De hecho, de país a país, los artistas están expuestos a diferentes realidades. La región, como un todo, ha vivido a través de dictaduras, guerras civiles que han durado décadas, disparidades socioeconómicas y políticas, economías en desarrollo y en descuido. Algunos países comparten similitudes, áreas cosmopolitas rodeadas por favelas, una herencia católica establecida, arquitectura modernista de enorme influencia, libertad de expresar su relación entre ética laboral y preocupaciones existencialistas y la mezcla de identidades culturales, para nombrar unos cuantos. En la Fundación CIFO, nuestro enfoque no es solo promover artistas pero también romper los paradigmas y estereotipos asociados con el trabajo producido por artistas visuales de la región.

CB: *¿Qué necesitan, en tu opinión, los artistas de países latinoamericanos con escenas de arte contemporáneas en desarrollo, como El Salvador?*

EC: Pocos países en la región han desarrollado mercados artísticos fuertes, lo que significa que los artistas de Latinoamérica todavía necesitan apoyo para promover su trabajo. Solamente unos cuantos sitios, como Brasil y quizá México presentan oportunidades para que los artistas vivan de sus trabajos, pero a la región le falta un sistema artístico comprensivo.

Es genial ver cómo áreas cosmopolitas tales como Bogotá, Lima y Buenos Aires han experimentado un incremento en los espacios artísticos contemporáneos, pero aún falta mucho trabajo por hacer. Necesitamos inspirar coleccionistas de arte comprometidos, motivar a los museos a exhibir nueva arte, y modernizar los programas educativos e inyectar apoyo en la educación artística.

CB: *¿Cuál es tu opinión de la creciente escena de ferias de arte en países como*

Ciudad de México y Colombia?

EC: He asistido regularmente ferias artísticas en Río de Janeiro, Buenos Aires, Bogotá y México. Me impresiona muchísimo el progreso de la feria artística en Bogotá en particular. El hecho de que el mercado artístico en Latinoamérica está creciendo a semejante velocidad nos debería hacer sentir orgullosos.

CB: *¿Qué le dirías a un coleccionista joven buscando comprar arte latinoamericana?*

EC: Creo firmemente en coleccionar arte basado en estrategias como la investigación, experiencia y el análisis de mercado. Sugeriría a los nuevos coleccionistas que aprovechen los diferentes recursos que los puedan ayudar a tomar decisiones informados, leer publicaciones y conocer a expertos y museos que se especialicen en arte latinoamericana. En realidad, sin pensarlo, motivaría a los nuevos coleccionistas a arriesgarse e invertir en el talentoso

"ART IS HIGHLY REGARDED AS A RECORD OF HISTORY AND IMAGINATION. BY MAKING ART ACCESSIBLE TO THE PUBLIC WHETHER THROUGH EXHIBITIONS, LOANS OR DONATIONS, COLLECTORS CAN HELP MAKE A LONG-LASTING IMPACT ON THEIR SOCIETIES."

grupo de artistas latinoamericanos emergentes. A pesar de que puede tomar años para ver cómo la carrera de un artista se desarrollará, es muy satisfactorio ver cómo algunos ganan reconocimiento – y que lo que fue en un momento una pequeña inversión de repente se vuelve un activo muy valioso. El arte es vista como un récord de historia e imaginación. Al hacer el arte accesible al público, ya sea a través de exhibiciones, préstamos o donaciones, los coleccionistas pueden hacer un impacto duradero en sus sociedades. Es una situación ganar-ganar para todos.

BENVENUTO CHAVAJAY
CONGELACIÓN (FREEZING), (DETAIL)

2013
MEDIOS MIXTOS
IMAGEN CORTESTÍA DE ORIOL TARRIDAS Y LA FUNDACIÓN ARTÍSTICA CISNEROS FONTANALS

CHRISTY TURLINGTON BURNS



Crédito fotográfico: Karl Markus

ENTREVISTA REALIZADA EL
19 DE FEBRERO DE 2013
EN NUEVA YORK



CLAIRE BREUKEL: *Tu madre es de El Salvador. ¿Puedes describir tu propia afiliación con El Salvador mientras crecías?*

CHRISTY TURLINGTON BURNS: Siempre he sentido que tengo una afiliación muy fuerte con El Salvador. Mi mamá creció en Los Ángeles después de venir a los Estados Unidos a finales de los años cuarenta. Pasé mi niñez visitando a la familia de mi madre en Los Ángeles y luego yendo a El Salvador por unos cuantos veranos cuando era muy niña. Recuerdo haber viajado para visitar a mi familia. Mi mamá esperaba que aprendiéramos español, pero eso no sucedió porque todo el mundo en El Salvador quería practicar su inglés con nosotros. Mi mamá enviaba a mi hermana y a mí en un vuelo nocturno desde Los Ángeles a San Salvador y llegábamos a lo que se sentía que eran miles de personas esperando por nosotros y que no conocíamos muy bien. Era emocionante y daba un poco de miedo, pero siempre teníamos apoyo mutuo.

Creía conectando más a mi mamá a Los Ángeles, donde ella pasó la mayoría de su vida hasta que comenzamos a viajar a El Salvador en realidad, y ahí conocimos a la familia extendida. Esto me dio un mejor sentido del sitio, sus olores y la increíble comida. Mis hermanas y yo siempre amamos las pupusas (un plato tradicional salvadoreño).

CB: *¿Viste o recuerdas el impacto de la guerra civil en El Salvador en esa época?*

CTB: Creo que la guerra comenzó en 1979, nuestros primeros grandes viajes a El Salvador fueron mucho antes de esta época y no hubo problemas obvios, que yo recuerde, en esas visitas. No visitamos durante la época de la guerra para nada, pero escuchábamos historias sobre cosas terribles que pasaban ahí y cómo afectaba a nuestra familia también. Durante ese período mi familia se mudó a Miami – mi mamá había sido una ayudante de vuelo para Pan American hasta que tuvo a mi hermana y mi papá está entrenando a un capitán para Pan American – así que mi madre había viajado y vivido por todo el mundo. En retrospectiva, esa época en Miami representa la finalización de cierta inocencia para mí, como niña. Viajar con mi familia cuando éramos muy niñas abrió el mundo para nosotros, y una buena parte de ello tuvo que ver con visitar El Salvador y conocer a nuestra familia ahí y luego mudarnos a Miami, que se sentía más cercano incluso.



LA ARTISTA NEGRA ÁLVAREZ DESCRIBE SU SERIE 'MUJERES':

"SOY UNA MUJER Y LA MADRE DE TRES HIJOS, ASÍ QUE LA MATERNIDAD HA SIDO UN TEMA IMPORTANTE EN MI TRABAJO. LA PRESENCIA DE LA FRUTA, COMO UNA METÁFORA, SIMBOLIZA EL RESULTADO DE LA GESTACIÓN O EL ESFUERZO DE ALCANZAR UN COMETIDO. LAS PUERTAS USUALMENTE ESTÁN PRESENTE EN MI TRABAJO Y SON ELEMENTALES COMO PARTE DE MIS COMPOSICIONES, Y SON TESTIGOS SILENCIOSOS DE TODO LO QUE PASA ALREDEDOR DE ELLAS."

NEGRA ÁLVAREZ
DE LA SERIE "MUJERES", 1997

ÓLEO Y LÁPIZ EN PAPEL DE BANANO
IMAGEN CORTESÍA DE LA COLECCIÓN CHRISTY TURLINGTON BURNS

Recuerdo pensar al principio que no entendía de qué se trataba la guerra en El Salvador y mi mamá no entendía o quería protegernos de eso. Recuerdo sentir que quizá ser de ahí era algo que yo no debería ser, después de todo. Creo que eso está más conectado a mi adolescencia y no querer parecer diferente o sentir vergüenza, así que por algunos años pensé que era mejor mantener mi conexión a El Salvador solo para mí. Al final del día, era ser estadounidense lo que me hacía sentir vergüenza, una vez que los hechos salieron a la luz de nuestro involucramiento en la guerra.

Creo que si hubiera hablado el lenguaje me hubiera sentido más conectada a él. No viajamos a El Salvador otra vez hasta después de la guerra. Comencé mi carrera como una joven modelo en Miami a principio de los ochenta y nos mudamos de regreso a California en 1983 y luego a Nueva York un par de años después.

CB: *¿Cómo te sentiste entonces al ser identificada como salvadoreña?*

CTB: Tan pronto crecí y tenía una profesión estable, me di cuenta que estar conectada a este sitio era muy especial y de hecho se volvió un punto de interés para aquellos que seguían mi carrera en las revistas. Rápidamente se volvió un dato importante acerca de mí y cómo la gente me percibía. Físicamente, la gente nunca sabía exactamente de dónde era yo exactamente (mi papá era Estadounidense con descendencia inglesa y alemana). Así que me encantaba decir que era de El Salvador pues no es un país del cual escuches mucho. Luego, creo que debido a que hablaba más acerca de ser de El Salvador y tener conexiones con él, la gente comenzó a acercarse a estar involucrada en varios proyectos. Así que el siguiente proyecto que me invitaron a apoyar se llamaba “Intercambios Culturales”, que fue un programa de intercambio cultural que involucraba a varios expatriados que pertenecían a una comunidad de artistas y periodistas que iban a El Salvador.

CB: *¿Cuál fue tu motivación para apoyar el proyecto de Intercambios Culturales?*

CTB: Pensé que quizá un proyecto apoyando las artes y artistas viviendo en El Salvador era una forma interesante de involucrar a otros y tendría más oportunidades de viajar allá y reconectar con mi familia. Trabajé en el proyecto por algunos años y les ayudé a obtener dinero para comenzar programas e inaugurar un centro en San Salvador. Recaudamos fondos en la casa de subastas de Christie’s en 1994. Luego asistí a una exhibición en El

Museo del Barrio para un evento organizado por un grupo llamado Amigos de El Salvador. Patty Cisneros estaba en la mesa del museo en esa época. Tuvo una recepción para Intercambios en su hogar también, a la cual también fui. Hicimos varios eventos para obtener dinero, pero se comenzaba a sentir como que solo me invitaban para recoger dinero y no se sentía muy gratificante. Sabía que las organizaciones sin fines de lucro necesitaban ayuda y todo, pero sentía que quería estar más involucrada que con lo que me pedían hacer. Quería contribuir, pero también quería entender mi conexión a este país y comprender mi relación con él y con mi madre también.

Para inaugurar el centro, llevamos a una delegación y exhibimos un espectáculo escrito multimedia del trabajo de Robert Rauschenberg llamado “Fuertes Cambios”. Él no quería ir a El Salvador pero nos dio su visto bueno y varios trabajos. El centro era una casa de dos pisos con un espacio para galería y un espacio computacional. Ya no está allá, pero conozco gente que estuvo involucrada en el proyecto y aún les encanta hablar de ellos. Invité a varias personas de alto perfil que incluían a Quincy Jones y Tom Freston, que era el presidente de MTV en aquella época, también MTV Latinoamérica fue a cubrir el evento. También asistió un representante de la compañía japonesa de diseño Felissimo, que se volvió muy activo con Intercambios por un tiempo. También me presentó al autor estadounidense Toni Morrison, que era, coincidentemente, mi vecino en esa época y nos donó el dinero de su premio de un proyecto de Felissimo. Intercambiar ideas es importante y es una excelente manera de alinearte contigo mismo y con tu cultura. Creo que puede ser muy útil verse a uno mismo en relación a otro sitio, para los artistas y los seres humanos en general.

CB: *Me parecen muy interesantes las formas cómo te retratan. Tú eres mitad salvadoreña, y el rostro del libro de Timothy Greenfield Sanders “Lista de Latinos: Volumen Dos”, y también eres reconocida globalmente como estadounidense. ¿Esta complejidad es extraña para ti?*

CTB: Lo que me parece interesante es que en uno de los viajes de regreso a El Salvador en los noventa me entrevistaron para una revista latina y recuerdo que el escritor comenzó sus preguntas diciéndome “eres una latina de clóset”, pero nunca intenté hacer eso. Tuve muchas oportunidades de hablar sobre mi pasado y siempre ha sido una parte de mi historia. El hecho de que Turlington sea un apellido británico y el apellido de mi madre es Parker, que

sea también británico, lo hizo menos evidente, pero eso no tiene nada que ver conmigo. Que me hayan considerado para una revista latina se sintió muy bien y me ayudó en mi propia búsqueda para una conexión a ese lugar del mundo. Recientemente conocí a una mujer cuando me bajé del avión en San Francisco que es también mitad salvadoreña y me dijo: “tuve que hablarte, porque sé que eres del país de donde yo vengo”, y se sintió bien tener ese tipo de conexión.

CB: *Tú has comprado piezas de arte en El Salvador. ¿Cuál fue la primera pieza que compraste allá?*

CTB: Fui a visitar la galería Espacio en un viaje cuando fui para un rodaje de un calendario, y resultó que la galerista, Rina Avilés, es prima de mi hermana! Compré dos piezas de arte. Una fue “El Tambor” por el artista mexicano José Luis Cuevas, el cual aún cuelga en mi pared y la otra fue la pintura por Negra Álvarez de su serie “Mujeres”, que muestra el torso de una mujer embarazada con su cabeza cortada – era oscura, pero no como las imágenes de las masacres que pasaban en esa época. Sentí que mucho del arte que estaba siendo elaborado por artistas jóvenes de la posguerra, era muy interesante y no pude evitar conectar el hecho de que estas mujeres perdían sus bebés con el estar expuesto a la brutalidad y a la violencia.

CB: *Este tema es significativamente más comprensible para ti, pues fundaste tu organización sin fines de lucro Every Mother Counts (Cada Madre Cuenta, EMC, por sus siglas en inglés) para apoyar y promover la salud maternal. De forma interesante, en mayo del año pasado te uniste con Minted, que lanzó un proyecto de arte para recaudar dinero para EMC. ¿Cómo surgió esta colaboración?*

CTB: Minted es uno de los socios de EMC y utilizan el crowdsourcing para buscar los artistas que crean sus productos de diseño. Muchos de los artistas son mujeres y madres viviendo en el mundo. El proyecto da a estos artistas una plataforma para su trabajo. Regularmente tienen concursos donde la comunidad ayuda a Minted a curar sus ofrendas. Así que, Every Mother Counts, la fundación sin fines de lucro que fundé en 2010 para evitar muertes que se pueden prevenir relacionadas al embarazo y el parto, y Minted se unieron para crear conciencia sobre los fondos para la salud maternal alrededor del mundo. A partir de haber establecido nuestra asociación alrededor del Día de

la Madre en 2012, la fundadora y CEO de Minted se unieron a nuestra junta directiva.

CB: *Regresando a tu colección artística, tienes también mucha fotografía. ¿Cómo evolucionó tu pasión para coleccionarla?*

CTB: La fotografía fue un medio sencillo para mí para coleccionar al principio; principalmente porque era muy prolífica en aquella época y porque estaba cerca a ella y a la gente que la hacía. Cuando comencé a coleccionar fotografía no era tan cara como es hoy en día, y también conocí muchos fotógrafos de los que se coleccionaba en ese momento. Así que comenzó con aquellos que conocía y con los que había trabajado. Tengo muchos desnudos en blanco y negro que, se sentían para mí, como unos clásicos. Todavía son mis fotografías favoritas.

He conocido al fotógrafo y cineasta, Timothy Greenfield Saunders por muchos años y estaba muy contenta de ser incluida en el documental "The Latino List". Tenía una gran gama de gente hispana que habían venido de países latinoamericanos y de comunidades y mostraba a los demás el espectro completo de lo que significa para muchos de nosotros.

CB: *¿Qué tipo de apoyo crees que beneficiaría a la comunidad artística en El Salvador?*

CTB: Una de las cosas que siempre pensé es cómo El Salvador se podría beneficiar de publicar libros de arte de calidad. Recuerdo haber visto algunos libros con hermosas imágenes pero que estaban mal encuadrados o la calidad del papel no estaba de acuerdo al tipo de arte que estaban representando. El trabajo artístico en sí mismo es tan hermoso y es triste que no hayan encontrado una forma de mejorar el proceso de impresión.

CB: *¿Cómo se relacionan tus hijos a El Salvador?*

CTB: Llevé a mi hija Grace a El Salvador hace algunos años cuando ella tenía seis años junto a sus primas para la celebración del cumpleaños setenta de mi madre. Fue muy especial porque podía ver que ella estaba comenzando a considerar su propia conexión al mundo fuera de nuestro hogar en Nueva York. Ambos aman dibujar y son bastante buenos. El arte siempre ha estado integrado en sus vidas en algún nivel y se sienten tal cual artistas también. No es algo a lo que alguien haya aspirado, simplemente lo es.



FRANCESCO CLEMENTE
RED FLOWER ON SCORCHED EARTH

1996
DERECHOS DE AUTOR: FRANCESCO CLEMENTE
IMAGEN CORTESÍA DE LA GALERÍA MARY BOONE, NEW YORK

TOM HEALY

AUTOR, COLECCIONISTA Y PRESIDENTE DE LA JUNTA DE BECAS DEL FULBRIGHT



ENTREVISTA REALIZADA EN JULIO DE 2013



CLAIRE BREUKEL: Has trabajado en el ámbito creativo por muchos años. ¿Cuándo te comenzaste a interesar en coleccionar arte contemporáneo y cuál fue la primera pieza que compraste?

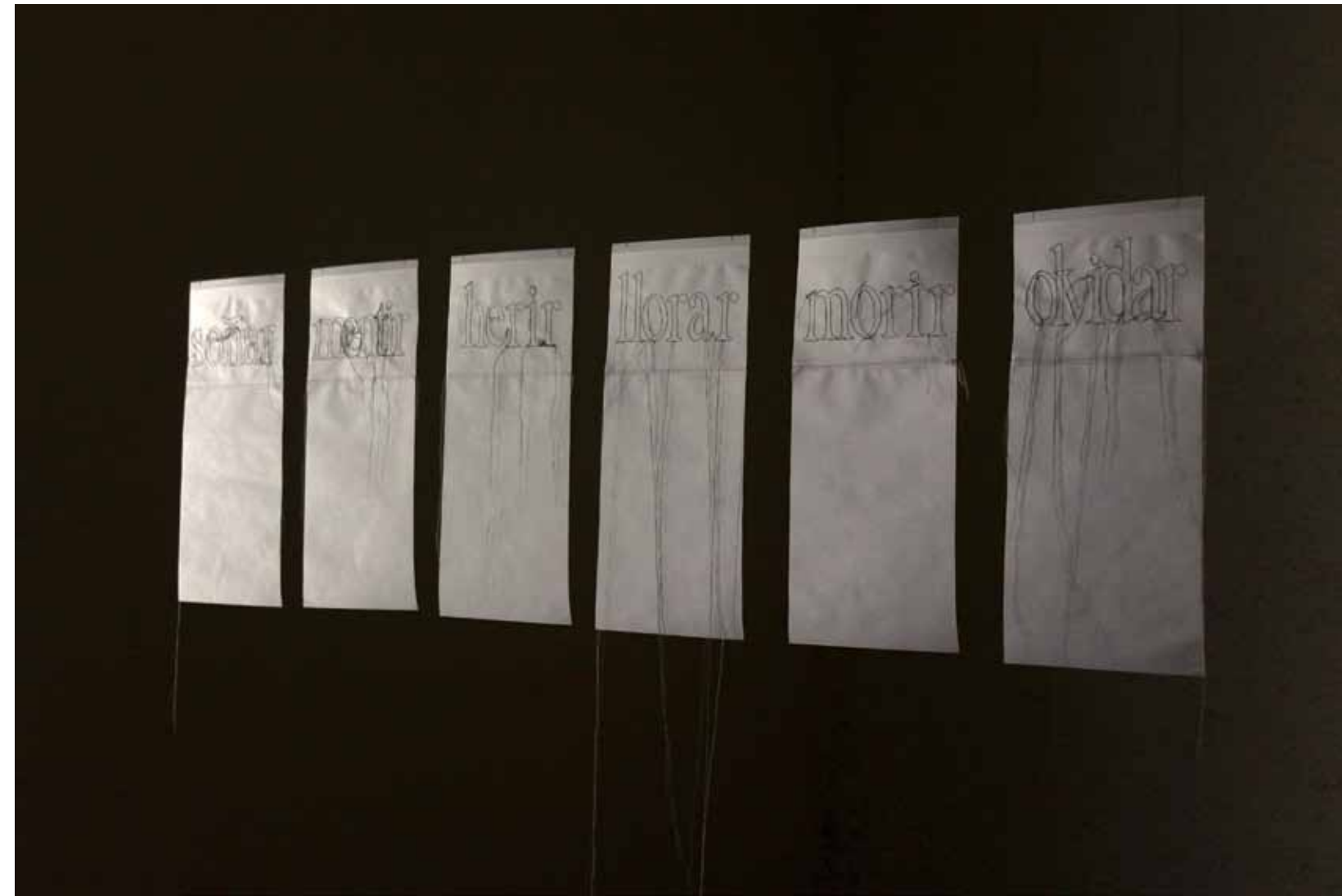
TOM HEALY: Comencé a interesarme por coleccionar arte con el peor ejemplo posible: abrí una galería de arte. Esto fue en 1994 cuando SoHo en Nueva York todavía era el centro del mundo. Pero era muy caro, los espacios a menudo pequeños y la vibra se estaba volviendo más apropiada para el turismo y las compras, en vez de una atmósfera apropiada para el arte.

Tres personas fuimos buscando vecindarios por todo Manhattan y nos movimos al mismo vecindario en Chelsea – Matthew Marks, Pat Hearn y mi galería con Paul Morris. Fuimos los pioneros originales del lugar. El Dia Center for the Arts estaba al final de la calle, así que pensamos que tendríamos una masa crítica – la suficiente para tener la atención de coleccionistas, curadores y artistas. También abrimos los domingos, lo cual no lo hacía ninguna galería en Nueva York.

Aún así, todos pensaron que estábamos locos por los primeros años y muy pocas galerías se movieron ahí. Pero luego el mercado artístico se volvió loco y Chelsea cambió de forma dramática. Tener una galería se volvió emocionante. Era como tener un enorme y muy público salón. Todos se acercaban para conversar, cotillear y debatir acerca del arte y el placer de ver y descubrir algo provocativo, algo magnífico.

Pero la razón por la cual abrir una galería fue una mala idea porque muy rápido me interesé más en comprar el arte que en venderla. Mi esposo me recordaba a menudo que este no era el mejor plan de negocios. Pero en realidad nunca he tenido talento para los negocios.

Nunca olvidaré la primera pieza que compré. Estaba visitando a Robert Therrien, un importante artista californiano cuyo minimalismo, habilidad artística y sutileza me impresionaron profundamente. Nos sentamos en una pequeña mesa al costado de su vasto estudio industrial. Sobre la mesa colgaba un garabato marrón sobre el suelo de color beige. Era sencillo y hermoso y era obvio que significó bastante para él para haberlo tenido en su mesa. Lo quería. Él no quería venderlo. Conforme me preparaba para marcharme, uno de sus ayudantes de su estudio se acercó y me susurró: \$5,000. Era mucho dinero para mí. Pero de repente sentí la compulsión de la que todo los coleccionistas



ABIGAIL REYES
PRELIBRI 7 POLYPTYCH

2013
PAPEL PRENSA E HILO DE MÁQUINA DE COSER
IMAGEN CORTESÍA DE LA ARTISTA



puede comentarte. Tenía que tenerlo. Todavía me encanta. Recientemente fue valorado y resulta que no parece ser tan mal negocio como yo pensé.

CB: En tus escritos, tales como “Porque un Fuego Estaba en mi Cabeza” (Because a Fire Was In My Head), escribes sobre artistas contemporáneos. ¿Está tu práctica literaria integrada con los artistas plásticos?

TH: Quizá sea un poco simplista decirlo de esta forma, pero cuando escribo poesía, básicamente hablo sobre mi familia. Cuando escribo sobre arte, hablo sobre mis amigos. No soy bueno con los límites o mantenerme a una distancia calma y apropiada. Nunca he escrito sobre el trabajo de extraños. Escribo sobre el trabajo que amo elaborado por personas que me importan. Escribir sobre amigos artistas se siente como dar algo a cambio, darles las gracias por mostrarme que comprender el mundo no siempre significa tener

algo que decir al respecto. Hay formas de ver y sentir y saber sobre nosotros mismos que son silenciosas, sin palabras.

Y luego la ironía es que mi forma de decir “Sí, sí, tienes razón. Lo entiendo. ¡Gracias!” es ir y... decir

algo, escribir algo. Pero bueno, apenas y puedo dibujar una figura decente. Todos hacemos lo que tenemos que hacer. ¿Por qué escribir o hacer algo? Los artistas no se pueden contener. Y estoy interesado en esa compulsión. Estoy particularmente interesado cuando los artistas son personas que conozco y con quienes me encanta hablar y discutir. De la misma forma que la gente dice

que toda la política es local, creo que también el arte es local. Es personal, es íntima, y importa todos los días.

CB: Hace quince años que viajaste a Cuba con Amy Cappellazzo (ver página 142) y compraste trabajo por Los Carpinteros. ¿Qué te llamó la atención sobre su trabajo?

TH: He estado en Cuba tres veces. Como ya lo sabes, esas 90 millas de Miami son algunas de las más largas que un ciudadano de los Estados Unidos puede viajar. Cuando fui la primera vez, recuerdo llevar una librería de libros de arte conmigo. Los artistas estaban deseando contacto, deseando el conocimiento de una historia más grande de influencias e ideas que se pudieran conectar a su propia creatividad. Estamos abrumados por imágenes, pero sin el internet, sin reproducciones de tanta gran arte que la que habían escuchado, los artistas jóvenes en Cuba tenían esta urgente y hermosa hambre. Fue una lección de humildad poder llevarles algo útil. Me encantaron Los Carpinteros inmediatamente. Eran soñadores sensuales, pero eran suaves, confiados constructores de mundo, realistas mágicos que también podían soldar, martillar y cambiar una llanta. Esa mezcla de fantasía y practicidad es algo que muchos artistas enormes tienen. Siguen caprichos alegres, pero tienen ampollas y callos para demostrarlo. Es una combinación poderosa.

CB: También has viajado a Guatemala y otras regiones de Centroamérica - ¿Cuál fue la motivación para estos viajes?

TH: Mi español es vergonzosamente malo, pero me encanta Latinoamérica. Cada país que he visitado al sur de los Estados Unidos parece en constante movimiento, a veces convulsivo y caótico, pero siempre sorprendente y apasionado. Me encanta el calor cultural y la humedad intelectual. He viajado a muchos sitios en América con Mario (Cáder-Frech) y su pareja, Robert - a menudo para exhibiciones artísticas o ferias de arte - São Paulo, Guadalajara, Ciudad de México, y a veces para celebraciones personales tales como extravagantes cumpleaños y aniversarios.

CB: ¿Cómo describirías las artes en Centroamérica?

TH: He tenido la fortuna de viajar por todo el mundo. Así que he logrado ver de primera mano cómo los cambios en la tecnología y las comunicaciones han, de cierta forma, “aplanado” el mundo y creado una cultura artística global con

estilos similares, valores y un enfoque en el mercado. Pero es demasiado fácil ver una “influencia occidental”. Si ves más a profundidad, te das cuenta que toda la cultura es local, que todas las influencias se adaptan, que todos los artistas tienen conversaciones con sus amigos y maestros y artistas locales - no solo con estrellas artísticas internacionales. El problema es que las culturas locales - ya sea en Kansas o en San Salvador - son a menudo puestas en una postura defensiva con respecto a Nueva York, Los Ángeles, Londres o París. ¿Son los sitios más pequeños, más provinciales? ¿Crean trabajo de forma “más lenta”, menos provocativo? No creo que estas sean preguntas justas. Esto me recuerda a menudo una línea del siglo 19 de un político de Tammany Hall: “Vi mis oportunidades y las tomé.” Eso es lo que hacen los buenos artistas y escritores, hacen virtudes de las necesidades y nada más se ponen a trabajar. No se preocupan dónde quedan en un sistema global de prominencia y reconocimiento. No están paralizados por la ansiedad de la influencia. Como dijo Picasso, “Los buenos artistas copian. Los grandes artistas roban.”

CB: Ahora eres presidente de la Junta de Becas J. William Fulbright Foreign. ¿Los estudiantes de El Salvador se benefician de estos premios?

TH: Hay muchas oportunidades de becas Fulbright para que los salvadoreños estudien, investiguen y enseñen en los Estados Unidos. Muchos salvadoreños prominentes de áreas como la ciencia, el gobierno y las artes han sido estudiantes Fulbright. Hay programas anuales y también más cortos, de cursos cortos, tales como el Humphrey Fellows. Y muchos estadounidenses van a El Salvador todos los años a través de este programa. Es una forma importante para compartir nuestras dos culturas y talentos. Los proyectos creativos son definitivamente motivados, ya sea que alguien quiera viajar a los Estados Unidos para escribir una novela, o por ejemplo, un estudio crítico del poeta Roque Dalton o la historia del arte de la guerrilla en El Salvador. Lo que toma es un gran proyecto y una fuerte razón por la cual hacerlo acercará los nexos entre nuestros días países.

“EL PROBLEMA ES QUE LAS CULTURAS LOCALES - YA SEA EN KANSAS O EN SAN SALVADOR - SON A MENUDO PUESTAS EN UNA POSTURA DEFENSIVA CON RESPECTO A NUEVA YORK, LOS ÁNGELES, LONDRES O PARÍS. ¿SON LOS SITIOS MÁS PEQUEÑOS MÁS PROVINCIALES? ¿CREAN TRABAJO DE FORMA “MÁS LENTA”, MENOS PROVOCATIVO? NO CREO QUE ESTAS SEAN PREGUNTAS JUSTAS.”

ABIGAIL REYES
PRELIBRI 2 DIPTYCH

2013
100% DE PAPEL DE ALGODÓN, BORRADOR DE LÁSER SIN ÁCIDO
IMAGEN CORTESTÍA DE LA ARTISTA

FERIAS DE ARTE

MARC SPIEGLER

ZELIKA GARCIA

MAURO HERLITZKA

MARC SPIEGLER



imagen cortesía de art basel

ENTREVISTA REALIZADA EL
20 DE DICIEMBRE DE 2013



CLAIRE BREUKEL: *Históricamente, no ha habido galerías de El Salvador participando en las ferias de Art Basel. ¿A qué se debe esto?*

MARC SPIEGLER: Esto se debe a la naturaleza de Art Basel – es una organización fundada por galerías para galerías. Art Basel no es una bienal de artistas, más bien, somos un escenario a miles de artistas gracias a ser una plataforma para galerías. Así que el puente entre la escena artística de un país y Art Basel es la escena de galerías y la presencia de un país es determinada por la fuerza de sus galerías. Algunos países tienen fuertes artistas, pero una escena de galerías no tan fuerte, así que están menos presentes en nuestra feria. Si bien hay un esfuerzo inmenso para ser internacional, no tomamos cierto número de cada país. Una galería tiene que llegar a cierto nivel para ser incluida, y esto puede pasar rápidamente, por ejemplo países como Colombia y Perú, cuyas escenas están creciendo mucho, tienen mucha más presencia de la que solían tener en Art Basel en Miami Beach.

CB: *¿Qué ha contribuido al crecimiento del panorama de las galerías en estos dos países?*

MS: Hay un surgimiento del nivel de patrocinio por los coleccionistas, que es lo que las galerías necesitan para sobrevivir. Pocas galerías pueden sobrevivir solo con la venta a los museos y más bien necesitan clientes privados que compren regularmente en todo el programa. Por supuesto que tienes que tener al menos una galería fuerte, e idealmente hay varios galeristas que tienen la energía, las finanzas y las conexiones para poner en marcha una galería comercial, lo que lo convierte en una escena que es a la vez colegial y competitiva.

De muchas maneras, es más complejo dirigir una galería comercial que dirigir un espacio artístico. Cuando diriges un espacio artístico tienes los medios para curar exhibiciones, pero cuando diriges una galería también eres responsable por la carrera completa de tus artistas. No se trata de producir exhibiciones, se trata de ayudar a que el artista asegure exhibiciones en museos y bienales, también a formar asociaciones con otras galerías en todo el mundo. En esencia, requiere un espíritu emprendedor junto con un compromiso, una visión y una buena visión de negocios.



IMAGE COURTESY OF ART BASEL

CB: Sé que provienes de una amplia experiencia de escritura. El Salvador, por lo que he experimentado, tiene poco diálogo crítico en torno a arte contemporáneo elaborado ahí. ¿Qué tan importante es el diálogo crítico periodístico para la comunidad artística?

MS: Hasta cierto punto, gracias al periodismo local de internet una escena crítica es menos importante de lo que solía ser. La gente puede aprender mucho sobre el arte global conectándose. Lo que aún es esencial es el tipo de crítica abierta que hace a cada escena artística y a sus artistas más fuertes. La crítica pública fuerza a los artistas a confrontar las debilidades y las direcciones incorrectas de su trabajo. Los críticos de arte y los periodistas son los únicos que ofrecen a los artistas críticas constructivas, lo cual es particularmente importante para artistas exitosos o artistas que venden en el mercado.

CB: Alguno de nuestros entrevistados han notado que es muy importante ver arte en los países donde el arte está siendo creada, esto significa, dentro del contexto de su producción así como en ferias artísticas en la ciudad/país. ¿Podrías comentar sobre esta sugerencia?

MS: Si estás exclusivamente enfocada en descubrir artistas, basta con ir a galerías y estudios. Sin embargo, el valor de una feria artística a su escena local es significativo. Una feria artística atrae a muchas personas de todo el mundo para ver la feria y la escena local. Así que es educativo con respecto a una escena internacional y una contextualización de la escena local con relación al mundo global del arte.

CB: El artista salvadoreño Ronald Morán (ver página 16) exhibió una instalación, *Hogar Dulce Hogar*, en Art Basel Miami Beach en el 2004. El trabajo es sumamente político. ¿Qué opinas con respecto a mostrar obras que tengan semejante contenido político de la feria?

MS: Nunca me involucro en el debate sin fin y eterno sobre “¿qué es arte?”, cada uno tiene una noción diferente. Sin embargo, mi noción de un buen artista es que la buena arte te cambia. Te puede cambiar la forma cómo ves el mundo y cómo te ves a ti mismo. Así que por definición creo que la buena arte tiene un fuerte componente sociopolítico. Con respecto a la política en la feria: ¿realmente quieres ir a una feria donde todo es simplemente lindo o solo chocante sin ser sustancial?

El único problema es que el arte político puede ser puramente didáctico y eso no es muy interesante. Si estás intentando de hacer un punto político didáctico, mejor escribe un ensayo para el New York Times o El País. Para ser interesante, un trabajo tiene un impacto político cuando habla desde la mente consciente del artista a la mente consciente del observador. Pero, para que sea buena arte también debe hablar desde el inconsciente de la mente. Algunas de las obras más poderosas han sido hechas por artistas como John Heartfield, también conocido como Helmut Herzfeld, durante la Segunda Guerra Mundial, y de forma más reciente, por Teresa Margolles de México, Doris Salcedo de Colombia y Santiago Sierra de España. Todos hacen fuertes obras políticas que añaden mucho al mundo del arte.

En esta línea, una de las dinámicas más interesantes de las ferias Art Basel es que suceden en tres continentes diferentes, y cada continente tiene una estética diferente así como un contexto social y político. Por ejemplo, el trabajo en Hong Kong es completamente diferente al trabajo en América Latina, no solo en su forma, sino también en su contenido, su mensaje y las metáforas que usan los artistas. A veces esta singularidad hace que el trabajo sea difícil de entender, sobre todo si vienes de fuera del contexto en el que se ha hecho. Es fácil que el contenido político se calcule mal si no has hecho tu tarea.

“LO QUE AÚN ES ESENCIAL ES EL TIPO DE CRÍTICA ABIERTA QUE HACE A CADA ESCENA ARTÍSTICA Y A SUS ARTISTAS MÁS FUERTES. LA CRÍTICA PÚBLICA FUERZA A LOS ARTISTAS A CONFRONTAR LAS DEBILIDADES Y LAS DIRECCIONES INCORRECTAS DE SU TRABAJO.”



IMAGE COURTESY OF ART BASEL

ZELIKA GARCIA

CO-FUNDADORA Y DIRECTORA DE LA FERIA DE ARTE ZONA MACO EN CIUDAD DE MÉXICO



ENTREVISTA REALIZADA EL 23 DE ENERO DE 2013

CLAIRE BREUKEL: ¿Podrías describir tu exposición al arte contemporáneo creciendo en Monterrey, México?

ZELIKA GARCIA: Estudié pintura y escultura, no administración o curaduría. En aquella época no había galerías internacionales en Monterrey. Eventualmente una galería francesa llamada BF15 abrió que mostraba artistas como Teresa Margolles y Santiago Sierra, que ahora son muy importantes, así que teníamos algo de exposición. Algunos de mis compañeros de clase todavía están involucrados en las artes: Sofía Hernández trabaja con la colección Patricia Phelps de Cisneros y Mario García Torres es un reconocido artista que trabaja con Proyectos Monclova.

CB: ¿Cómo desarrollaste la feria artística Zona MACO?

ZG: Cuando yo era estudiante, asistimos a una feria de arte, Expo Guadalajara en Guadalajara, México. Era una feria artística internacional que era pequeña, pero muy buena, y fue mi primer contacto con galerías de arte contemporáneo. Operó de 1991 hasta 1998 y cuando cerró tuve la idea de iniciar mi propia feria. Luego, visité otras ferias como Art Chicago, Armony en Nueva York y Art Basel Miami Beach, y no podía entender por qué no había una feria equivalente en nuestro país. Era algo que yo realmente pensé que era posible.

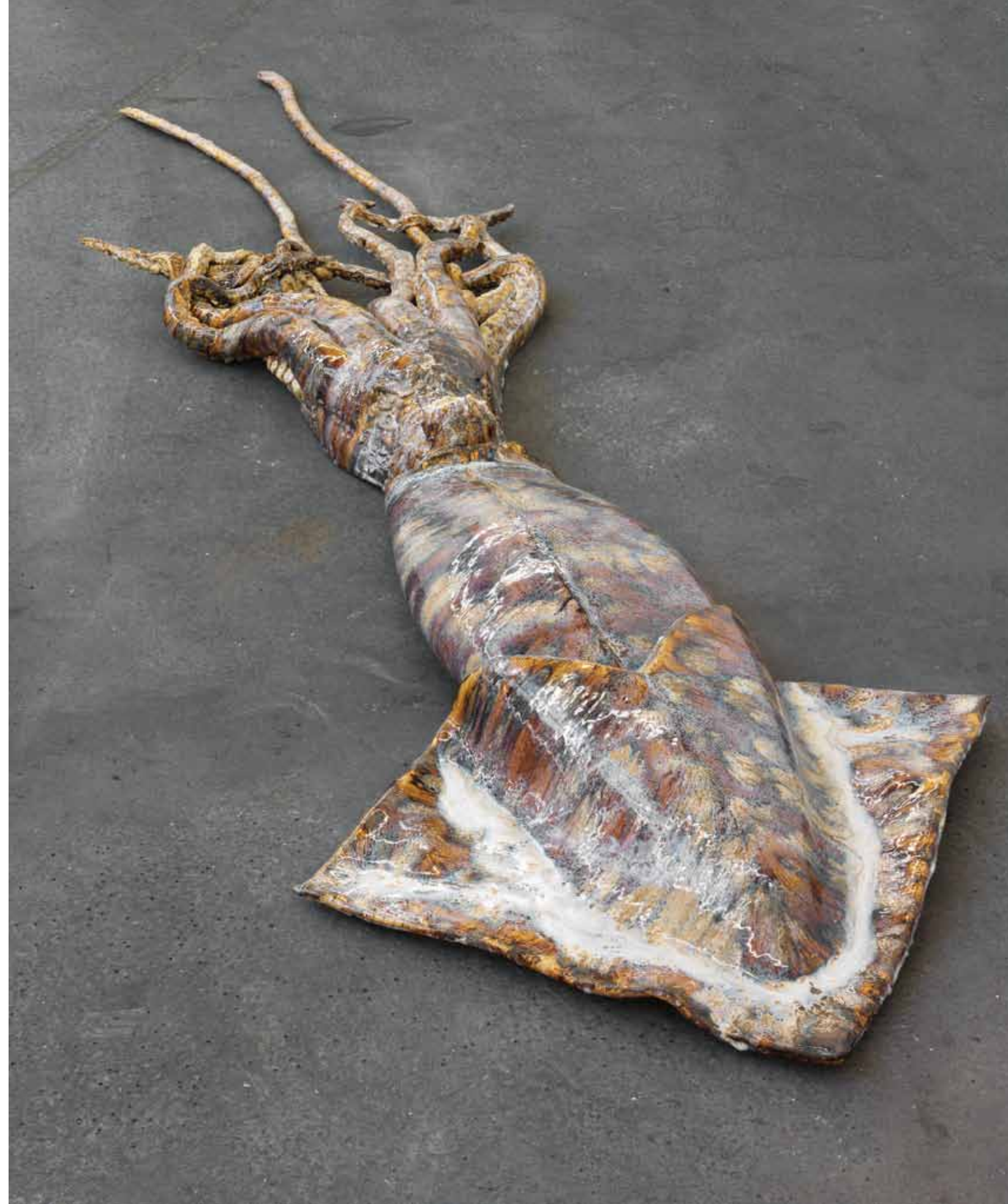
CB: ¿Podrías describir el primer año de Zona MACO?

ZG: La primera feria tuvo lugar en Monterrey y no se llamaba Zona MACO en esa época. Solo teníamos veintidós galerías que eran mayormente locales, incluyendo algunas de la Ciudad de México y también teníamos galerías internacionales de Colombia, una de Londres y una de Cuba. Cada año añadíamos aproximadamente diez galerías y la mayoría eran internacionales. Este año es el décimo aniversario y tenemos más de 120 galerías en la feria.

CB: ¿Ha tenido Zona MACO una galería participante de El Salvador?

DAVID ZINK YI
UNTITLED

2010
CERÁMICA CUBIERTA DE COBRE Y PLOMO
GALERÍA JOHANN KÖNIG
SECCIÓN SUR ZONA MACO
IMAGEN CORTESÍA DE ZONA MACO



ZG: No, nunca hemos recibido una aplicación de El Salvador, pero hemos tenido visitas de coleccionistas y artistas de El Salvador. El coleccionista Mario Cáder-Frech promueve El Salvador todo el tiempo y nos introdujo a los coleccionistas salvadoreños que invitamos a la feria. También mostramos trabajos por un artista salvadoreño, Walterio Iraheta (ver página 30), como parte del stand de VHI en el 2011.

CB: ¿Podrías explicar la colaboración de Zona MACO con VHI y MTV Latinoamérica?

ZG: Comenzamos apoyar las fundaciones MTV y VHI que recolectan dinero para prevenir la proliferación de VIH/SIDA. Zona MACO trata de trabajar con diferentes fundaciones para poder retribuirle a la sociedad así que la feria tiene otro lado que no es solo el comercial. Cada proyecto es escogido por un curador invitado y luego las ganancias de la venta de la pieza de arte van a la respectiva fundación – las Naciones Unidas, MTV y VHI. También provee una plataforma para que los artistas que ellos seleccionen se vuelvan más conocidas, como los artistas de El Salvador, que no tienen una galería en la feria.

Tenemos otra sección en la feria llamada Zona MACO Sur, que comenzó hace cinco años por el curador Adriano Pedrosa. Es una sección especial para proyectos solistas que son seleccionados por invitación. Comenzó mostrando solamente artistas latinoamericanos. Pedrosa lo curó por tres años, luego por Patricio Alpenel y el curador este año es Juan Gaitán. El proyecto ha evolucionado para involucrar artistas de países emergentes, incluyendo países dentro de África y el Medio Oriente.

CB: ¿Cuál es el beneficio de invertir en este tipo de programación?

ZG: Estas plataformas presentan artistas al mundo internacional y también traen el mundo internacional a ellos. El intercambio entre artistas y público es importante, pero también lo es el intercambio del artista con las galerías. Muchos artistas que solo exhiben con galerías locales son introducidos a galerías internacionales. Luego son coleccionados en otro país y tienen exhibiciones en museos fuera de México, El Salvador y Latinoamérica. Todas estas conexiones les permiten volverse artistas internacionales y no solo artistas locales.

CB: ¿Qué tipo de apoyo infraestructural tienen los artistas en la Ciudad de México que los artistas en El Salvador no tienen?

ZG: La Ciudad de México tiene un gran tradición artística y es el hogar de artistas conocidos, tales como Diego Rivera, David Siqueiros, Gabriel Orozco, Frida Kahlo y el surrealista André Breton que vino a vivir a México. No estoy segura si todavía es un hecho hoy en día, pero la Ciudad de México era la ciudad con mayor número de museos en el mundo, así que hay una larga historia de cultura. También hay enormes colecciones locales tales como la Colección Jumex, la Fundación Televisa y la Fundación José Cuervo. Para ser honesta, nunca he ido a El Salvador, pero a partir de lo que he visto en Brasil, Colombia y otros países de Latinoamérica, México es único en este sentido. Lo que los artistas producen depende mucho de lo que los rodea: lo que ven, las noticias que escuchan, el medio en el que trabajan y la gente que los rodea. México tiene muchos recursos. Sin embargo, sé que en países que no son tan económicamente privilegiados, la creatividad puede ser muy fuerte, por ejemplo, Cuba tiene muchísima creatividad. Este también podría ser el caso de El Salvador.

“ES IMPORTANTE PARA LA COMUNIDAD CONSTRUIR MUSEOS Y UNA BASE DE COLECCIONISTAS, NO SOLO PUEDE DEPENDER DEL ARTISTA O DE UNA SOLA GALERÍA, COLECCIONISTA O MUSEO. TODOS TIENEN QUE TRABAJAR EN CONJUNTO.”

CB: En tu opinión, ¿qué necesita un país como El Salvador para desarrollar un mercado artístico?

ZG: Número uno, necesitan coleccionistas. Los artistas que producen obras necesitan dinero y los coleccionistas les ayudan apoyándolos y promoviendo los artistas. Los coleccionistas también ayudan a que las galerías locales funcionen, las cuales son importantes pues las galerías viajan a ferias que introducen artistas a un mercado internacional. Los museos también juegan un papel importante y muchos países invierten en colecciones públicas y museos para atraer a visitantes. Es importante para la comunidad construir museos y una base de coleccionistas, no solo puede depender del artista o de una sola galería, coleccionista o museo. Todos tienen que trabajar en conjunto.



ZONA MACO

MAURO HERLITZKA

DIRECTOR INSTITUCIONAL DEL
SHOW PINTA ART



ENTREVISTA REALIZADA EL
27 DE ABRIL DE 2013



CLAIRE BREUKEL: La Exposición de Arte PINTA tiene como objetivo proporcionar una plataforma para el arte en América Latina. ¿Puedes hablarnos de tu motivación para iniciar la feria de arte y el papel que esta juega actualmente en el mercado del arte?

MAURO HERLITZKA: PINTA es una excelente plataforma para colocar obras de arte en el mercado. Por supuesto, la feria es un lugar comercial y tenemos que rentar espacios, por lo que a menudo galerías de las economías emergentes no pueden pagarlos, y por lo tanto no pueden participar. La feria es un viaje, un hotel, y un stand. Sin embargo, creo que la feria ofrece la posibilidad de tener contacto con el mercado de arte. También atrae mucha gente de diferentes ciudades a un solo lugar, desde Nueva York a Buenos Aires. Es un momento para la gente valiente; artistas, galeristas, y profesionales del campo, para reunirse e interactuar unos con otros, por lo que más allá de ser un lugar de ingreso económico, la feria es un momento para la interacción.

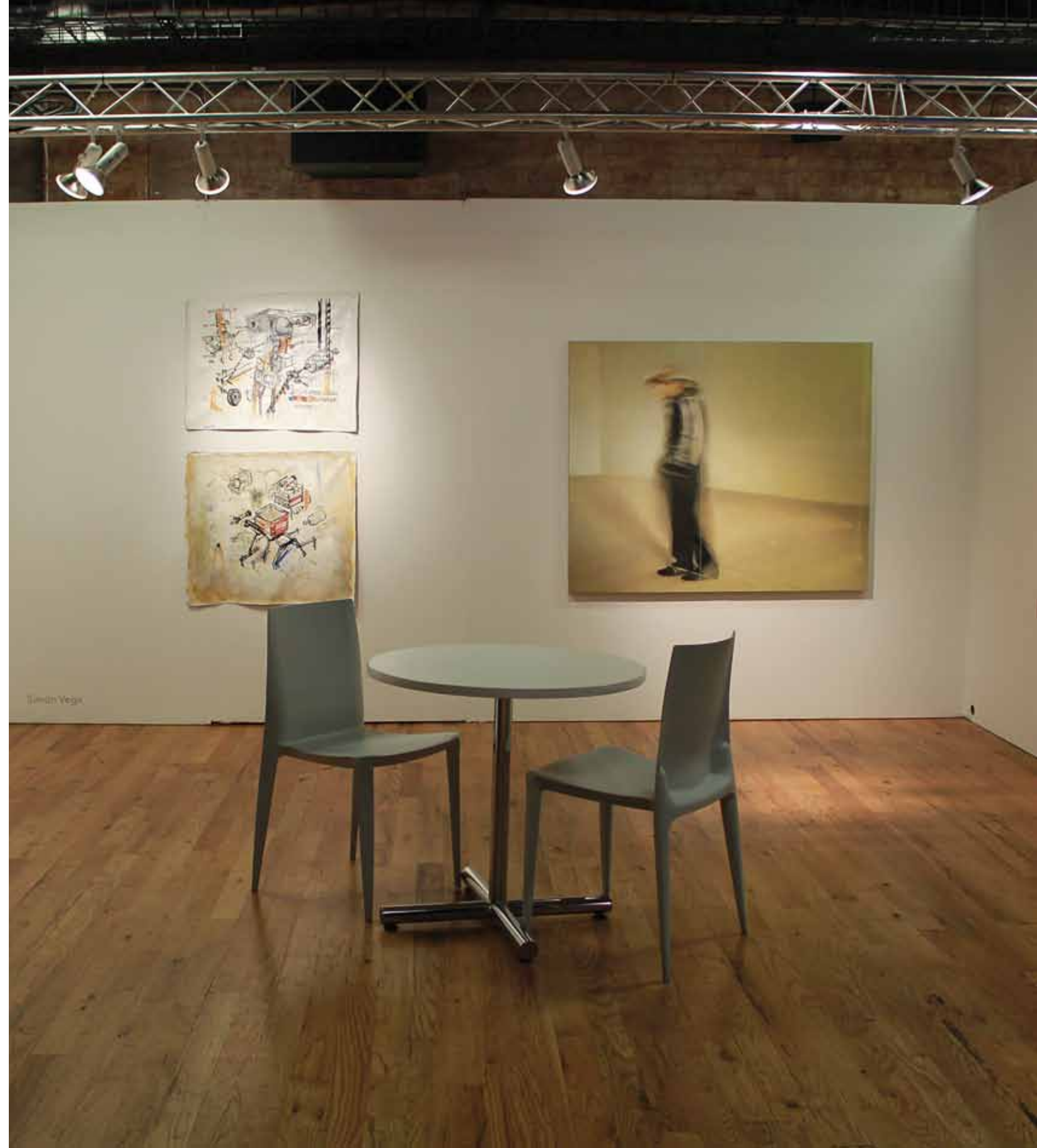
CB: ¿Qué tan representado está el arte Centroamericano en PINTA con relación al resto de América Latina en general?

MH: La asistencia de Centroamérica es muy pobre. Es parecido al Caribe-en Argentina incluimos al Caribe cuando mencionamos América Latina, en vez de decir: América Latina y el Caribe. De América Central hemos tenido artistas de Panamá, Nicaragua, El Salvador, y Guatemala con sus obras en la feria, pero estos son escasos. Hay poco apoyo en estos países debido a la falta de un mercado de arte y una falta de conocimiento de estos lugares. Sin embargo, veo un interés cada vez mayor en América Central. Por ejemplo, la Universidad de Nueva York está trabajando con muchas instituciones de arte de América Central, y el Museo de Arte de Houston ha creado una plataforma para el arte de América Central y el Caribe. TEOR/ética en Costa Rica fue muy importante cuando Virginia Pérez Ratton-estaba viva, y ahora hay un nuevo

FUGALTERNATIVA ESPACIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO EL SALVADOR EN PINTA
NEW YORK, 2013, MOSTRANDO TRABAJOS POR:

RONALD MORAN
WALTERIO IRAHETA
SIMÓN VEGA

IMAGEN CORTESÍA DE FUGALTERNATIVA ESPACIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO





grupo re-organizando y relanzando TEOR/ÉTICA, que es muy emocionante para la región.

CB: Es muy interesante que PINTA también incluya espacios de arte de los Estados Unidos y Europa, si bien su enfoque es el arte de Latinoamérica.

¿Podrías describir cómo el arte latinoamericano se integra dentro del mercado global?

MH: Las estructuras artísticas en Latinoamérica existen desde el siglo diecinueve. Desde entonces, museos de arte han sido establecidos en Buenos Aires, Chile, Río de Janeiro y México. Con la expansión de la historia del arte y el mercado durante los últimos veinticinco años, estos museos se han vuelto más conocidos. En vez de evitar o bloquear la historia de los demás, estos museos han compilado sus historias colectivamente como "Latinoamérica". También ha habido mucha ayuda por parte de los comités de adquisición artística en museos como el Museo de Arte Moderna en Nueva York (MoMA), el TATE en Londres y el Museo de Arte de Houston. Esta fue la razón por qué la exhibición de 1993 de "Latin American Artists of the Twentieth Century" (Artistas Latinoamericanos del Siglo Veinte) fue tan maravillosa – mostraba el arte latinoamericano como

un campo rico que seguirá expandiéndose. Siento que Centroamérica, como un campo, tiene mucho espacio para expansión también.

CB: Algunas personas que he entrevistado han expresado su preocupación sobre el término "arte latinoamericano" diciendo que está muy fuertemente afiliado con el mercado artístico. ¿Cuál es tu opinión al respecto?

MH: Podemos ver esto en dos vertientes: de una forma intelectual y económica. Ambas vertientes son consideradas una estrategia y una construcción, pero hay una base real en ellas también. "Latinoamérica" es un término común con una historia común y comparte nexos comerciales y culturales. El arte latinoamericano existe como una estrategia – un paraguas compuesto de diferencias – que ofrece una nueva forma de estudiar y trabajar en la historia del arte. Sin ella, es difícil hablar de esta región con respecto a los últimos treinta años. Latinoamérica es una construcción de piezas de arte y exhibiciones de los años veinte, treinta y cuarenta. Hoy, la expansión del mercado del arte incluye a Latinoamérica colectivamente y funciona muy bien, ha probado que es sostenible.

CB: Las colecciones privadas han jugado un rol importante al exponer el arte latinoamericano. ¿Ha impactado este tipo de apoyo cómo el arte latinoamericano ha sido recibido alrededor del mundo?

MH: En estas épocas de dictadura, muchos gobiernos nacionales y ciudadanos en Latinoamérica no tienen presupuesto para las artes. Este fue un momento de lucha y muchas de las administraciones proactivas que han promovido las colecciones artísticas fueron abandonadas. Con una mejor administración en Latinoamérica estas actividades han comenzado a expandirse nuevamente. Muchos coleccionistas privados no tienen el beneficio de exenciones fiscales, pero muchos tienen un sentimiento de comunidad y una misión de colaborar en el mundo artístico. Como tales, muchos coleccionistas han creado organizaciones e instituciones para coleccionar, apoyar y promover el arte latinoamericano. La Colección Jumex en Ciudad de México, la colección Patricia Phelps de Cisneros en Caracas y Nueva York, MALBA en Buenos Aires y el Centro para el Arte Contemporáneo Bernardo Paz en Brumadinho hacen esto. Más allá de estos grandes nombres hay un número creciente de personas que apoyan las artes organizando exhibiciones, investigando y apoyando artistas.

CB: Tú estás envuelta con los comités de arte latinoamericano en el Museo de Arte Moderna y la colección Frick, ambos en Nueva York. ¿Están los artistas de Centroamérica representados en estos espacios?

MH: Algunas instituciones están comenzando a trabajar con Centroamérica, pero aún necesita más fondos, más interés y más diálogo entre las instituciones de la región. No sé cómo trabajan las instituciones de Centroamérica comparado a otros países, pero en sitios como Buenos Aires y Lima, originan exhibiciones, traen a curadores a trabajar en programas específicos y escriben y publican sobre el arte. Argentina tiene muchos artistas excelentes – muchos interactúan con curadores internacionales, sin embargo, otros artistas tienen dificultades atrayendo la atención internacional. Esto es porque a veces no se la merecen, pero a menudo no saben cómo o no interactúan con otros artistas en sus comunidades que tienen ese acceso. La gente de África, Australia y China quiere ser preponderante también, así que es muy competitivo. Muchas instituciones no toman la iniciativa e invitan personas a venir y ver a los artistas localmente, así que necesitan ser más proactivos para ser incluidos.

CB: ¿Qué otro consejo darías a programas en Centroamérica para ingresar a un diálogo con la comunidad internacional artística y el mercado del arte?

MH: Nunca he ido a El Salvador, así que es difícil comentar específicamente. Cada institución debe tener un gran enfoque – no un gran espacio, sino, programación de calidad. Cuatro o cinco exhibiciones por año con pequeños catálogos, seminarios y artistas invitados para ver exhibiciones están bien, y también intercambiar exhibiciones con otras instituciones centroamericanas y del caribe. Las exhibiciones viajeras e intercambios pueden ahorrar dinero y abrir muchos diálogos. Creo que Centroamérica puede ganar reconocimiento si los países trabajan en conjunto tal como lo ha hecho Latinoamérica para convertirse en una fuerza artística. Por el momento, vemos muy poco de Belice, Guatemala o El Salvador, espero que esto cambie.

ESPACIO ARTÍSTICO CONTEMPORÁNEO FUGALTERNATIVA EL SALVADOR EN
PINTA NEW YORK, 2013, EXHIBIENDO OBRAS POR:

RONALD MORAN
WALTERIO IRAHETA
SIMÓN VEGA

IMAGE COURTESY FUGALTERNATIVA CONTEMPORARY ART SPACE

MERCADOS

AMY CAPPELLAZZO

MARIA BONTA DE LA PEZUELA

PATRICIA GARDINER AMARE

ERNST HILGER

AMY CAPPELLAZZO



ENTREVISTA REALIZADA EL
6 DE MARZO DE 2014



CLAIRE BREUKEL: *En la introducción al libro Mario Cáder-Frech te acredita con motivarlo a invertir en la escena contemporánea en El Salvador. ¿Cómo inició esta discusión?*

AMY CAPPELLAZZO: En el 2003, Mario y yo viajamos a la Bienal de Venecia junto a Tom Healy (ver página 122) y hablamos sobre los beneficios de coleccionar arte así como apoyar a la programación artística que beneficie a los artistas mientras se desarrolle la comunidad contemporánea artística. Esto es algo que Mario tomó a pecho cuando comenzó a apoyar las artes en El Salvador. Mario es sin duda un líder principal en el área del arte contemporáneo en Centroamérica, en particular de El Salvador.

CB: *¿Te encuentras optimista de que la escena artística en la región crecerá?*

AC: Conforme el mercado global del arte siga creciendo, espero que también esta área más nicho gane atención. Como con la mayoría de casos, solo el tiempo dirá cómo un artista, un movimiento o una región, tomará impulso. Creo que hoy en día, más que nunca, estamos en un mundo artístico global. Más allá de un estudio, más allá de un vendedor, más allá de una nacionalidad. Con este tipo de campo de juego, la escena artística de Centroamérica ciertamente tiene oportunidad de crecer.

CB: *En tu opinión, ¿cómo ha impactado el internet la globalización del arte?*

AC: El internet ha brindado a los artistas acceso a la información artística de todos los periodos de tiempo y de todo el mundo. Los artistas pueden informarse fácilmente sobre cambios en la práctica creativa así como las actividades que rodean al mercado artístico - desde galerías, ferias de arte hasta casas de subastas. También ha permitido a los coleccionistas monitorear el mercado y buscar trabajo efectuado por artistas menos conocidos o artistas viviendo y trabajando en regiones emergentes.

CB: *¿Podrías mencionar otros efectos de la globalización en los mercados artísticos nicho en áreas como El Salvador?*

AC: El mercado del arte es susceptible a modas y la parte positiva de ello es que cuando se enfoca en una región sus artistas ganan reconocimiento y oportunidades. Una red global también asegura que los artistas que están viviendo y trabajando en la diáspora estén conectados a su país de origen. Hoy en día, la identidad es considerada con mucha más complejidad.



“CREO QUE HOY EN DÍA, MÁS QUE NUNCA, ESTAMOS EN UN MUNDO ARTÍSTICO GLOBAL. MÁS ALLÁ DE UN ESTUDIO, MÁS ALLÁ DE UN VENDEDOR, MÁS ALLÁ DE UNA NACIONALIDAD. CON ESTE TIPO DE CAMPO DE JUEGO, LA ESCENA ARTÍSTICA DE CENTROAMÉRICA CIERTAMENTE TIENE OPORTUNIDAD DE CRECER.”

MARIA BONTA DE LA PEZUELA

VICE PRESIDENTA SENIOR Y ENCARGADA REGIONAL DE OPERACIONES, AMERICAS AT SOTHEBY'S



ENTREVISTA REALIZADA EL 4 DE MARZO DE 2013 EN NUEVA YORK



CLAIRE BREUKEL: ¿Cuándo te uniste a Sotheby's y cuál es tu alcance actual en Latinoamérica?

MARÍA BONTA DE LA PEZUELA: Comencé en la oficina de Miami de Sotheby's hace dieciséis años, antes de mudarme a Nueva York para unirme al departamento de arte de Latinoamérica. Ahora dirijo el negocio para toda América, desde Canadá a Argentina. Los sitios que mejor conozco en Latinoamérica son México, Brasil y Argentina, donde tenemos nuestras oficinas y son los mercados más grandes para Sotheby's. También tenemos una oficina en Venezuela y hemos tenido una en Chile por diez años.

CB: Hoy en día muchos artistas que trabajan en Latinoamérica todavía van a estudiar a Europa. ¿Por qué sucede esto?

MB: Hay una base histórica para eso. Al inicio del siglo, París era el centro del mundo del arte y muchos artistas que hicieron trabajos modernistas en Latinoamérica estaban siendo formados en las escuelas europeas. Hacía sentido para ellos que estudiaran en París. Si ves a los más importantes artistas modernistas de Latinoamérica, tales como Diego Rivera y Wilfredo Lam, muchos se movieron a Europa. No lo veo como una relación colonial, más bien como una realidad del mundo global del arte. Hoy, por ejemplo, muchos artistas vienen a Nueva York.

CB: ¿Cómo, en tu opinión, ha impactado el internet la práctica artística en la región?

MB: El mundo está más globalizado que nunca, especialmente porque el internet ha acelerado la comunicación. Pero yo diría que lo único que ha cambiado es la rapidez. Lo que estamos buscando siempre ha existido. Si viajas a cien años atrás, los artistas viajaban y tomaban lo que aprendían a su hogar para reinterpretarlo en una dinámica local. Esto continúa siendo el caso y es natural. Algunas personas sostienen que la globalización ha afectado el mundo del arte y preguntan si realmente los artistas son, digamos, de Brasil, si vienen en Nueva York. Mi opinión es que si son de Brasil siempre serán de Brasil independientemente vivan en Dubái, París o Nueva York. Obviamente las experiencias que los artistas tienen conforme visitan otros países y se mueven a través de la vida les enseñarán quiénes son como artistas, pero hay una realidad en el sentido que de donde eres te alimenta quién eres como persona.



VENTA LATINOAMERICANA NOCTURNA DE SOTHEBY'S EN NOVIEMBRE

2013
IMAGEN CORTESÍA DE SOTHEBY'S



“CREO QUE HOY EN DÍA, MÁS QUE NUNCA, ESTAMOS EN UN MUNDO ARTÍSTICO GLOBAL. MÁS ALLÁ DE UN ESTUDIO, MÁS ALLÁ DE UN VENDEDOR, MÁS ALLÁ DE UNA NACIONALIDAD. CON ESTE TIPO DE CAMPO DE JUEGO, LA ESCENA ARTÍSTICA DE CENTROAMÉRICA CIERTAMENTE TIENE OPORTUNIDAD DE CRECER.”

CB: ¿Ha hecho el internet más accesible colecciona arte de la región Latinoamericana?

MB: Coleccionar en Latinoamérica ha crecido tal como ha crecido el coleccionar a nivel mundial. Conforme los mercados se vuelven más globales, el coleccionismo aumenta. Así que, lo que está pasando en Latinoamérica no es nada diferente del resto del mundo.

CB: Algunos de nuestros entrevistados han recalado que “Latinoamérica” es un término generado por el mercado y por lo tanto es problemático. ¿Qué opinas al respecto?

MB: Yo no tengo ningún problema con el término. Es verdad que Suramérica, específicamente México, es una parte de Norteamérica por eso no podemos referirnos a Suramérica así – en vez de ello decimos las Américas. Con unas cuantas excepciones, la mayoría de la población al sur del Río Grande habla español, por lo tanto puedes llamar a la región Hispanoamérica o Latinoamérica. Latinoamérica es el término de hoy. Es la realidad, tal como

Europa es Europa y hay gusto europeo y arte europeo. También es una realidad que cualquier cosa que se venda necesita ser identificado para poder ser comercializado.

CB: Entonces, ¿Latinoamérica es un espacio geográfico más que un espacio conceptual?

MB: Es un espacio geográfico que está acompañado por un concepto. Queda al criterio de los curadores definir los límites de este concepto y es ahí donde suceden las conversaciones interesantes sobre el término.

CB: Una historia que incluye guerra y violencia por parte de las maras atrofió el mercado del arte contemporáneo en El Salvador por algunos años. El país está cambiando. En tu opinión, ¿qué se puede hacer para construir un mejor mercado de arte contemporáneo?

MB: Tengo que admitir que nunca he ido a El Salvador así que estoy hablando hipotéticamente y basando mi argumento en otros sitios donde he viajado. Creo que está en las manos de El Salvador, los coleccionistas, propietarios de galerías, artistas y periodistas viviendo en El Salvador, el trabajar juntos para desarrollar un mercado. Los artistas necesitan mercados para promover su trabajo. En el área de subastas hablamos de mercados primarios y secundarios. Tú necesitas que el mercado primario venda el arte a un coleccionista, idealmente a través de una galería. El trabajo vive con el coleccionista mientras el artista continúa construyendo su carrera. Eventualmente, el coleccionista muere y sus bienes se venden en una subasta a un mercado secundario. Para que esto suceda todo tiene que ir de la mano. El artista necesita producir un buen trabajo, las galerías necesitan existir para representar al artista de buena fe, los museos necesitan establecer los trabajos en un contexto y marco más amplios, los periodistas necesitan escribir críticamente sobre las exhibiciones y los coleccionistas necesitan comprar el arte. Todos estos mecanismos son interdependientes y es muy difícil que un artista produzca buen trabajo y crezca sin estos mecanismos rodeándolos.

CB: ¿Cómo influyen las ferias artísticas en el mercado del arte?

MB: Las ferias artísticas son parte del panorama galerístico, pues son plataformas para las galerías. En los últimos diez a cinco años las ferias han crecido proporcionando un importante servicio, haciendo al arte disponible al mercado primario y algunas al mercado secundario también. Una feria de arte

es una oportunidad fantástica para ver el arte en un solo lugar. Latinoamérica tiene importantes ferias en Brasil, México, Argentina, Chile y Colombia. Estas comenzaron como ferias regionales y siguen creciendo. Los organizadores de SP-Arte en São Paulo, ArtRio en Río, ArteBA en Buenos Aires y Zona MACO en México trabajan para ampliar más su mercado. Tener muchas ferias puede no ser sostenible, pero aquellas ferias que sí tienen mucho alcance y pueden obtener clientela que viaje han sido exitosas.

CB: ¿Y el rol de las bienales?

MB: Las bienales son como museos, solo que no están institucionalizadas. Proveen un vistazo territorial crítico de un momento en el arte. De hecho, la Bienal de São Paulo es la más antigua de América y es de inmensa importancia, seguida por la Bienal de Venecia. Por ejemplo, Guernica de Pablo Picasso fue a la Bienal de São Paulo cuando se envió fuera de España. Es vital que los artistas puedan exhibir en un sitio que está curado y no en el mercado. Creo que el espacio artístico y el comercial son igualmente importantes y que funcionan interdependientemente. No podría hacer mi trabajo si no fuera a bienales para saber de qué está hablando la gente, para poder vender el trabajo eventualmente en una subasta, cuando el mercado esté listo.

CB: ¿Qué consejo le darías a un coleccionista que quiere comprar arte de El Salvador?

MB: Ve, mira críticamente y compra lo que te guste. Hay gente que solo compra por renombre y compran lo que los demás están comprando, pero esa no es una forma de coleccionar. Mi consejo es buscar y aprender – esa es la emoción del trabajo. Personalmente, me encanta el trabajo de Ronald Morán (ver página 14), él es un artista con una tremenda sensibilidad e inteligencia.

CB: ¿Crees que pueda haber una colección similar a la colección Jumex en Ciudad de México, en El Salvador?

MB: Claro, lo hermoso de la colección Jumex es que expone a la base de coleccionistas locales a trabajos artísticos que son valorados como colecciones a nivel mundial. Muchos museos e instituciones acogen exhibiciones de la colección Jumex y muchas personas logran ver las obras. Sería una tristeza si algo así no pasara en El Salvador, o digamos lo opuesto, sería excelente si algo como la colección Jumex abriera en un país como El Salvador – sería revolucionario.

PATRICIA GARDINER AMARE

DIRECTORA DE GALERÍA 123



Crédito fotográfico: Walterio Iraheta

ENTREVISTA REALIZADA EL
9 DE ABRIL DE 2013
EN SAN SALVADOR, EL SALVADOR



CLAIRE BREUKEL: ¿Cuánto tiempo has estado manejando Galería 123?

PATRICIA GARDINER AMARE: Hemos tenido Galería 123 desde 1971. Comenzó con la galería de Adalberto Cohen y catorce años después la estoy manejando con mi socio Leonardo Cohen.

CB: ¿Tu programa de exhibición se enfoca en artistas locales e internacionales?

PGA: Exhibimos artistas de todo el mundo. De Latinoamérica hemos mostrado artistas de Perú, Argentina, Colombia y muchos países de Centroamérica y también hemos exhibido artistas de París y Londres. Trabajamos muy de cerca también con artistas de México.

CB: ¿Qué tan importante es para tu programa exhibir artistas de El Salvador?

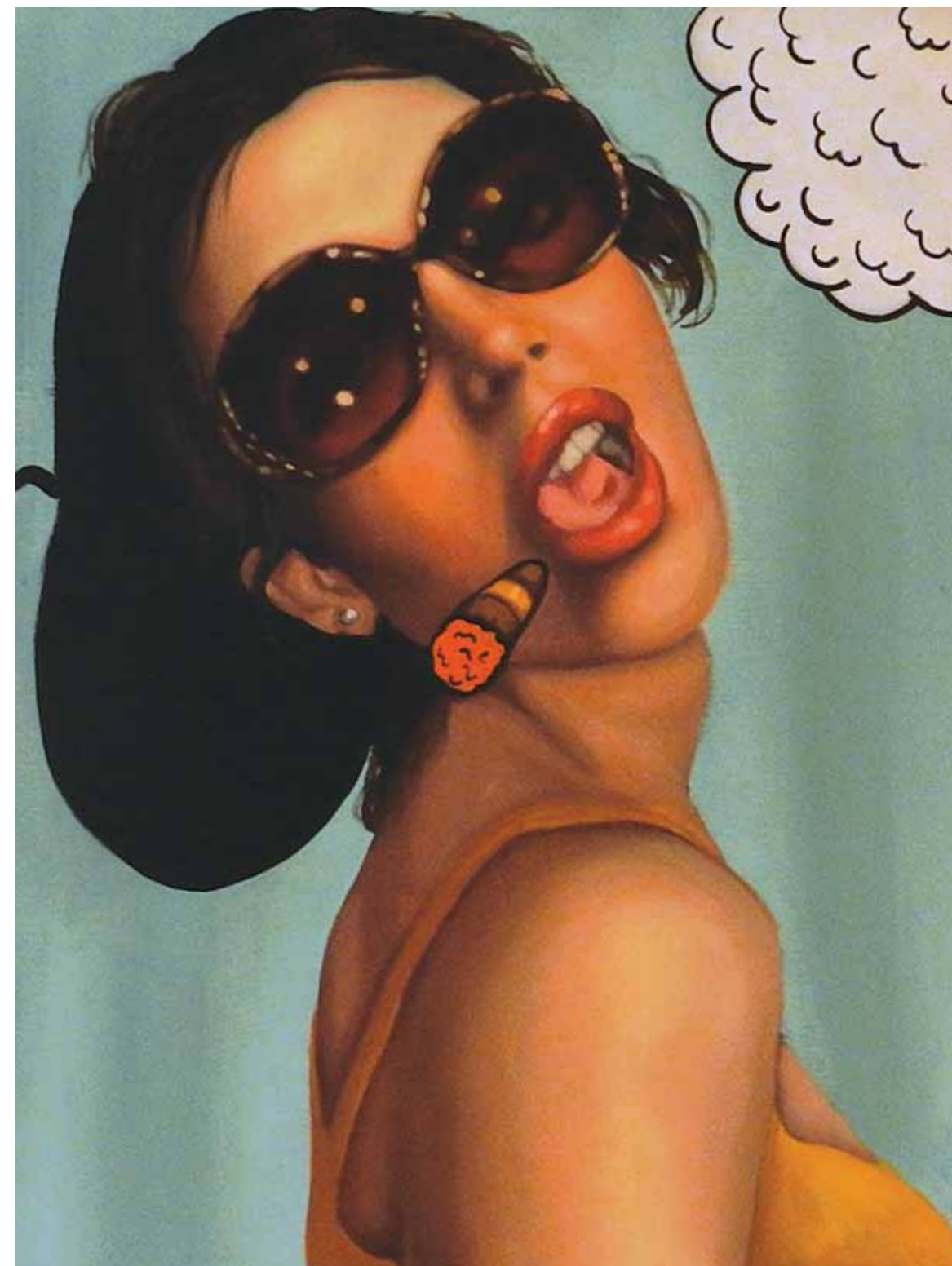
PGA: Tenemos muy buenos artistas en El Salvador y creemos que es importante que exhiban fuera del país, así que hacemos lo mejor que podemos porque lo hagan. Tenemos contactos con galerías en Suramérica y Centroamérica y siempre intentamos hacer exhibiciones con artistas de El Salvador en sus galerías o ferias artísticas. Vamos mayormente a ferias artísticas en Miami, pero también hacemos una feria en Nueva York porque también hay muchos coleccionistas ahí y tenemos un buen número de seguidores. También organizamos exhibiciones en México y Colombia, donde tenemos mucho apoyo.

CB: Además de exposiciones, ¿en qué otra programación participa Galería 123?

PGA: Nuestro programa no es como los de las galerías de los Estados Unidos. Tenemos un calendario de exhibición anual que elaboramos al inicio del año y luego nos enfocamos en la divulgación, lo que significa viajar a México, Colombia y otros sitios para mostrar obras de arte.

LUIS CORNEJO

IMAGEN CORTESÍA DE GALERÍA 123 Y EL ARTISTA





CB: *¿Hay una gran comunidad de coleccionistas locales en El Salvador?*

PGA: No, tenemos una pequeña comunidad de compradores de arte locales, pero tenemos más y más gente que comienza a trabajar en las artes, especialmente los jóvenes. Ellos también han comenzado a comprar arte de una variedad de sitios. Esto es un enorme desarrollo de hace un par de años, antes de la guerra civil, donde casi exclusivamente las personas mayores compraban arte y a los jóvenes no les interesaba.

CB: *¿Qué tipo de arte compran los jóvenes?*

PGA: Mayormente pinturas y esculturas. Aún no están interesados en cosas como videos.

CB: *Entonces, ¿cómo se diferencia el gusto artístico de la generación joven al de los mas mayores en El Salvador?*

PGA: La generación de adultos compra más corrientes tradicionales de arte y no tanto trabajos por los artistas jóvenes contemporáneos. El trabajo contemporáneo hecho hoy en día muestra más experimentación y expresa ideas que responden a las experiencias del día a día. La mayoría de coleccionistas compran arte para sus hogares y no tienen espacios como

el Museo de Arte de El Salvador (MARTE) para mostrar sus colecciones, así que coleccionan mayormente pinturas y esculturas de estos artistas. Hay un pequeño grupo de jóvenes coleccionistas en El Salvador que tienen muy buenas colecciones y están comprando siempre cosas nuevas de nosotros. Por ejemplo, tenemos una excelente exhibición llamada "Fuerza Armada" en la galería. Era una exhibición en solitario por la artista María Dolores Castellano de Guatemala. La exhibición consistía de dieciséis piezas y las vendimos todas. Los coleccionistas de El Salvador compran muchos artistas de Centroamérica y Latinoamérica.

CB: *¿Ha incrementado el interés en el arte de El Salvador a través de la década pasada?*

PGA: El Salvador ha crecido, y sí, como resultado, el mercado artístico sobre todo, ha crecido.

CB: *¿Cuántas galerías de arte hay en El Salvador a la fecha?*

PGA: A la fecha hay tres. Cuando la galería abrió en 1971 había otra galería que ya no existía. Otras galerías han abierto y cerrado a través del tiempo.

CB: *¿Cómo impactó la guerra civil en El Salvador lo que exhibías y vendías en la galería?*

PGA: Es complicado. La guerra impactó en lo que los artistas hacían en esa época. La galería nunca ha cerrado, incluso durante la guerra, pero las ventas bajaron. Muchos pintores (como resultado de la guerra) comenzaron a pintar escenas muy macabras y la gente viviendo bajo la oscuridad de la guerra no quería ese tipo de obra en sus casas. Sin embargo, entendía la necesidad de los artistas de expresar esta oscuridad. Lentamente, las cosas se volvieron más seguras y las prácticas artísticas comenzaron a cambiar.

CB: *¿Qué rol ha jugado el museo en San Salvador?*

PGA: El Museo de Arte de El Salvador (MARTE) es el primer museo de arte en El Salvador. La gente que trabaja ahí hace un gran trabajo, porque aunque no tienen mucho apoyo, encuentran formas para que el museo sobreviva. Habiendo dicho esto, también trato a la galería como un museo y paso mi tiempo asegurándome que siga funcionando. Invitamos estudiantes de arte de todas

las escuelas y ciudades de El Salvador para que vengan a ver la galería y aprendan sobre el arte que exhibimos. Tratamos de enseñarle a los estudiantes lo que hacemos y sobre las diferentes prácticas artísticas. A veces invitamos a un artista a hablar con los estudiantes también.

CB: *¿Cómo describirías el trabajo de los artistas en El Salvador desde hace veinte años a la fecha?*

PGA: La generación antigua de artistas salvadoreños elaboraba obras más tradicionales que eran representativas de la vida real. Benjamín Cañas tuvo mucha influencia en El Salvador y él fue influenciado por Salvador Dalí. Durante su época, este tipo de arte era considerado innovador y la gente no lo entendía. Ahora te dicen que es hermoso. También he trabajado con artistas contemporáneos como Ronald Morán (ver página 14), Walterio Iraheta (ver página 30) y Mayra Barraza (ver página 20). Todos elaboran excelentes obras y los coleccionistas, así como otros artistas, los observan muy de cerca hoy en día.

CB: *¿Es difícil ser artista a tiempo completo en El Salvador?*

“MUCHOS PINTORES (COMO RESULTADO DE LA GUERRA) COMENZARON A PINTAR ESCENAS MUY MACABRAS Y LA GENTE VIVIENDO BAJO LA OSCURIDAD DE LA GUERRA NO QUIERE ESE TIPO DE TRABAJO EN SUS CASAS. SIN EMBARGO, ENTENDÍA LA NECESIDAD DE LOS ARTISTAS DE EXPRESAR ESTA OSCURIDAD.”

PGA: El artista lucha mucho, así que para mí es importante mostrarlos. A menudo se acercan a nosotros cuando van iniciando y tratamos de ayudarles por tres o cuatro años. Mostramos sus trabajos localmente y trabajamos con sus obras y algunos se han vuelto muy exitosos. De otro modo, los artistas terminan vendiendo sus obras en sus hogares y rara vez son vistos fuera de El Salvador.

CB: *También debe ser difícil tener una galería en El Salvador cuando el mercado de coleccionistas es pequeño...*

PGA: Es difícil y no sé cómo lo hacemos para ser honesta contigo. Sin embargo, la galería marcha muy bien y debemos tener un muy buen ángel allá arriba que nos ayuda.



ERNST HILGER

PROPIETARIO DE LA GALERÍA HILGER
EN VIENA, AUSTRIA



ENTREVISTA REALIZADA EL
5 DE DICIEMBRE DE 2012
EN MIAMI

CLAIRE BREUKEL: *¿Cuánto tiempo has estado manejando tus galerías en Viena y cuéntanos un poco sobre cómo tu programación progresó del arte moderno al contemporáneo?*

ERNST HILGER: He tenido la galería Hilger Modern por cuarenta y dos años, la galería contemporánea fue un proyecto que manejé por diez años, que cerré en el 2012. En vez de él abrí dos nuevos espacios, BROTKunsthalle hace cuatro años y NEXT este año. Ambos programas se enfocan en mostrar el trabajo contemporáneo de diferentes áreas del mundo.

Mi galería comenzó de forma un poco amateur - Siempre fui una persona que amaba el arte y quería trabajar con el arte - y lo intenté los primeros años. En la década de los setenta comenzamos mostrando arte expresionista y surrealista y entre ello mostrábamos el trabajo de artistas locales. Comenzamos con esta mezcla para que pudiéramos vender lo suficiente para seguir adelante y experimentar. En la década de los ochenta, principalmente a través de mi participación continua en ferias de arte, abrí mis ojos a lo que estaba sucediendo a nivel internacional y comencé a trabajar con maestros modernos como Pablo Picasso, Joan Miró, Andy Warhol y Max Ernst. Fue un tiempo de apogeo que amplió la galería a un espacio más grande en la ciudad y más tarde a Frankfurt. Luego, en la década de los noventa resultaron nuevas oportunidades, porque tuvimos la oportunidad de adquirir obras de Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Andy Warhol, entre otros. A finales de la década de los noventa yo estaba trabajando con la empresa Siemens Austria desarrollando Siemens Artlab, y también abrí una galería en París llamada Espace Ernst Hilger.

Abrimos Hilger Contemporary en el 2001, lo cual trajo nuevas corrientes de personas a la galería. En aquella época estábamos dispuestos a tomar riesgos y comprar trabajo que no estaba solidificado, sino que lo hacíamos simplemente por la inspiración y el gusto del arte. Para mí, el contacto con los artistas

CAMERON PLATTER
BIGGER THE BETTER

MADERA DE JACARANDA
IMAGEN CORTESÍA DE HILGER GALLERY Y EL ARTISTA



es lo más inspirador. No me veo como un vendedor, más bien me veo como un galerista que podría ser al menos un pie de página en la vida del artista.

CB: *BROTKunsthalle, tu tercer espacio, específicamente facilita exhibiciones curadas que tratan a menudo con temas geográficos. ¿Cómo sucedió esto?*

EH: Alrededor del 2007, al principio de la crisis financiera, me di cuenta que tenía que separar mis ambiciones y conocer lo que estaba pasando en el mundo del arte fuera de mi programa, más específicamente, dejando de lado un programa comercial. BROTKunsthalle es un sitio de inspiración para mí y un lugar donde puedo conocer diferentes curadores y darles una plataforma para hacer exhibiciones. Tuve la suerte de tenerte a ti (Claire Breukel)

"POR MUCHO TIEMPO LAS ECONOMÍAS EN TODAS ESTAS ÁREAS ERAN LIMITADAS, PERO AHORA SON "ZONAS DE AUGE" EN EL SENTIDO DE QUE MIENTRAS EUROPA ESTÁ ENVEJECIENDO Y SE ESTÁ DEBILITANDO Y ESTADOS UNIDOS TIENE SUS PROPIOS PROBLEMAS, ESTAS ÁREAS ESTÁN TOMANDO ÍMPETU Y ESTÁN CREANDO UNA NUEVA Y EDUCADA CLASE MEDIA. ESTA NUEVA CLASE MEDIA DA A LOS ARTISTAS LA OPORTUNIDAD DE VENDER OBRAS DE ARTE, Y TAL COMO LO CONOCEMOS, EL ARTE NECESITA DINERO PARA EXISTIR."

como curadora de una exhibición en la época temprana del espacio y otros curadores jóvenes han estado dispuestos a colaborar conmigo en exhibiciones enormes. No es un espacio para hacer dinero pero es muy comentado y me pone en contacto con artistas que de otra forma nunca conocería.

CB: *Antes de que abrieras BROTKunsthalle, ¿habías viajado a Centroamérica?*

EH: Las exhibiciones en BROTKunsthalle fueron mi primer contacto con Centroamérica. Esta área está atrayendo mucho interés regional y planeamos expandir nuestra interacción con la región. La impresión que tuve de la región es que estaba de cierta forma ocupada por una serie de artistas más antiguos como Fernando Botero y Rufino Tamayo, pero después de ver artistas como Simón Vega, tengo la impresión que excelentes trabajos contemporáneos tienen lugar allá.

CB: *¿Podrías describir cuál hubiese sido tu percepción de Centroamérica hace veinte años?*

EH: América Central para muchos europeos era una zona de "United Fruit Company", y no está asociada con el arte, que no sea por referencias históricas a las prácticas mayas, incas y aztecas. Todo aquel que tenga una buena educación conoce estas referencias históricas y se podría incluso viajar y ver las antiguas ruinas. Hace veinte años nadie ni siquiera había pensado en la Ciudad de México como un centro de arte contemporáneo. Hemos participado en una de las primeras ferias de arte Zona MACO, no para hacer dinero,



SIMÓN VEGA Y CAMERON PLATTER PRESENTADOS
EN LA EXHIBICIÓN
COCA-COLONIZED
EN BROTKUNSTHALLE VIENNA

2011
IMAGEN CORTESTÍA DE HILGER



sino para conocer la escena. Sentí que estaba muy dominada por los grandes nombres que ya se habían establecido en Europa y América. Vi la Colección Jumex y no tenía nada sorprendente, porque coleccionan a los mismos artistas internacionales que los otros coleccionistas de todo el mundo. En última instancia, haciendo estas exhibiciones con curadores en el BROTKunsthalle – tu exhibición me presentó a Simón Vega, un artista de El Salvador que estaba creando algo nuevo. Yo no estoy buscando la confirmación de lo que un centenar de otras galerías ya dicen que es bueno.

CB: *¿Qué crees que ha contribuido a hacer el arte de México y países en Centroamérica más accesible?*

EH: El internet ha contribuido sin duda a esto. De repente todos los artistas que han sido tradicionalmente bloqueados por una falta de infraestructura regional tienen acceso a todo el mundo. También ha contribuido un repunte económico. Por mucho tiempo las economías en todas estas áreas eran limitadas, pero ahora son “zonas de auge” en el sentido de que mientras Europa está envejeciendo y se está debilitando y Estados Unidos tiene sus propios problemas, estas áreas están tomando ímpetu y están creando una nueva y educada clase media. Esta nueva clase media da a los artistas la oportunidad de vender obras de arte, y tal como lo conocemos, el arte necesita dinero para existir.

CB: *BROTKunsthalle ha albergado dos exhibiciones que exhiben el trabajo de Simón Vega, y este año estarás mostrando su trabajo en NEXT. ¿Qué te atrae a su trabajo?*

EH: Mi primera impresión de su trabajo fue que parecía artificial, pero luego me enteré de que tiene un contenido serio. Él está constantemente desarrollando nuevas técnicas y medios de comunicación, y ahora está desarrollando sus estrategias en papel antes de crear sus esculturas – que para NEXT será una serie de cámaras de vigilancia hechas de cartón. Ver sus dibujos lo hizo que fuera mucho más formal para mí.

CB: *¿Hay alguna diferencia marcada al exhibir un artista de El Salvador que a un artista de Viena, por poner un ejemplo?*

EH: Opino que los artistas vieneses pueden recurrir a una historia significa-

tiva que atrae el interés de coleccionistas. A pesar de que no tenemos gran cantidad de millonarios en Austria, existe una gran tradición de comprar arte contemporáneo, y en los últimos veinte años más que nunca. Históricamente, esto es muy diferente para los artistas de El Salvador que, desde muy temprano, encuentran su propio camino. A pesar de que hay una nueva clase media, todavía hay mucho por hacer antes de que haya una verdadera escena en la compra de arte contemporánea en el país.

CB: *Hay mucho enfoque en el arte contemporáneo de Brasil y Argentina, pero El Salvador, con el resto de Centroamérica, sigue siendo un foco menor. ¿Crees que el país podría atraer suficiente atención en el futuro para sostener las carreras de sus artistas a tiempo completo?*

EH: Si ves a la antigua Yugoslavia, Lituania, Ucrania y Rumania, su escena artística es más fuerte que la de Rusia, aunque este último sea un país más grande. Un país pequeño puedes ser bueno en dos cosas: puedes ser bueno creando arte y puedes ser bueno en los deportes. Estas actividades no dependen solo en los números, sino en nutrir el nuevo talento. Si le das a los artistas la impresión de que son respetados y que tienen la oportunidad de crecer, un país pequeño puede convertirse en una mega ciudad en el mundo artístico. Por ejemplo, a través del programa de instituto suizo, Suiza dominó con sus artistas en los ochenta y noventa, y hoy, Indonesia tiene una escena artística más fuerte comparada con China que tiene millones de artistas, pero muchos son mediocres. El Salvador no tiene millones de artistas, pero tiene algunos muy buenos.

CB: *Mencionaste que habías participado una vez en la feria artística Zona MACO en México, ¿qué detuvo tu participación?*

EH: Básicamente el costo del transporte y los altos impuestos lo hacían muy caro y aún recuerdo mi espantosa experiencia con las aduanas en México. También tuve poco conocimiento de artistas locales y sentí que si no tienes artistas locales apoyándote entonces los coleccionistas te ven de diferente forma. Ahora que trabajamos con tres artistas del área, es tiempo de dar un paso agigantado y curar exhibiciones que combinen su trabajo con nuestros artistas europeos para mostrar que estamos seguros que están en el mismo nivel de calidad.

PROGRAMAS DE ARTE PÚBLICO

BRANDI REDDICK

BRANDI REDDICK

CONDADO DE MIAMI-DADE Y OFICINAS
DE ESPACIOS ARTÍSTICOS PÚBLICOS



Crédito fotográfico: Spinello Projects

ENTREVISTA REALIZADA EL
22 DE ABRIL DE 2012
EN MIAMI



CLAIRE BREUKEL: ¿Cuándo viajaste por primera vez a El Salvador y cuál fue tu motivación para ir?

BRANDI REDDICK: Visité el Museo de Arte de El Salvador (MARTE) en Marzo de 2012. Tuve el honor de ser invitada a presentar una conferencia sobre arte público. La conferencia fue presentada en conjunción con la recaudación anual de MARTE Contemporáneo, que es similar al evento de Miami “Smash and Grab”. En conjunción con la recaudación, el museo patrocinó un fin de semana intensivo para los artistas que incluyó un simposio y críticas de portafolio.

CB: El paradigma de la recaudación de fondos es la venta de entradas para poder escoger una obra de arte contemporáneo. Los artistas donan las obras de arte y la venta de las entradas recaudan dinero para el programa. Sabiendo cómo se maneja la recaudación de fondos en Miami, ¿cómo funcionó, comparativamente, en El Salvador?

BR: Fue de hecho muy divertido. En la noche del evento, los compradores de entradas toman un número para determinar el orden en el cual pueden seleccionar una obra. En Miami, los coleccionistas pueden ver de antemano las obras y elaborar una estrategia para asegurar a sus artistas favoritos, el evento es hermosamente caótico con personas estrellándose por toda la galería. En la versión salvadoreña, “Hocus Pocus”, la audiencia era más reservada y se tomó el tiempo seleccionando sus trabajos y el siguiente número se llamaba hasta que el anterior había efectuado una selección final. Honestamente, este evento era un robo para coleccionistas locales – podías obtener una obra de arte original por debajo de su valor de mercado.

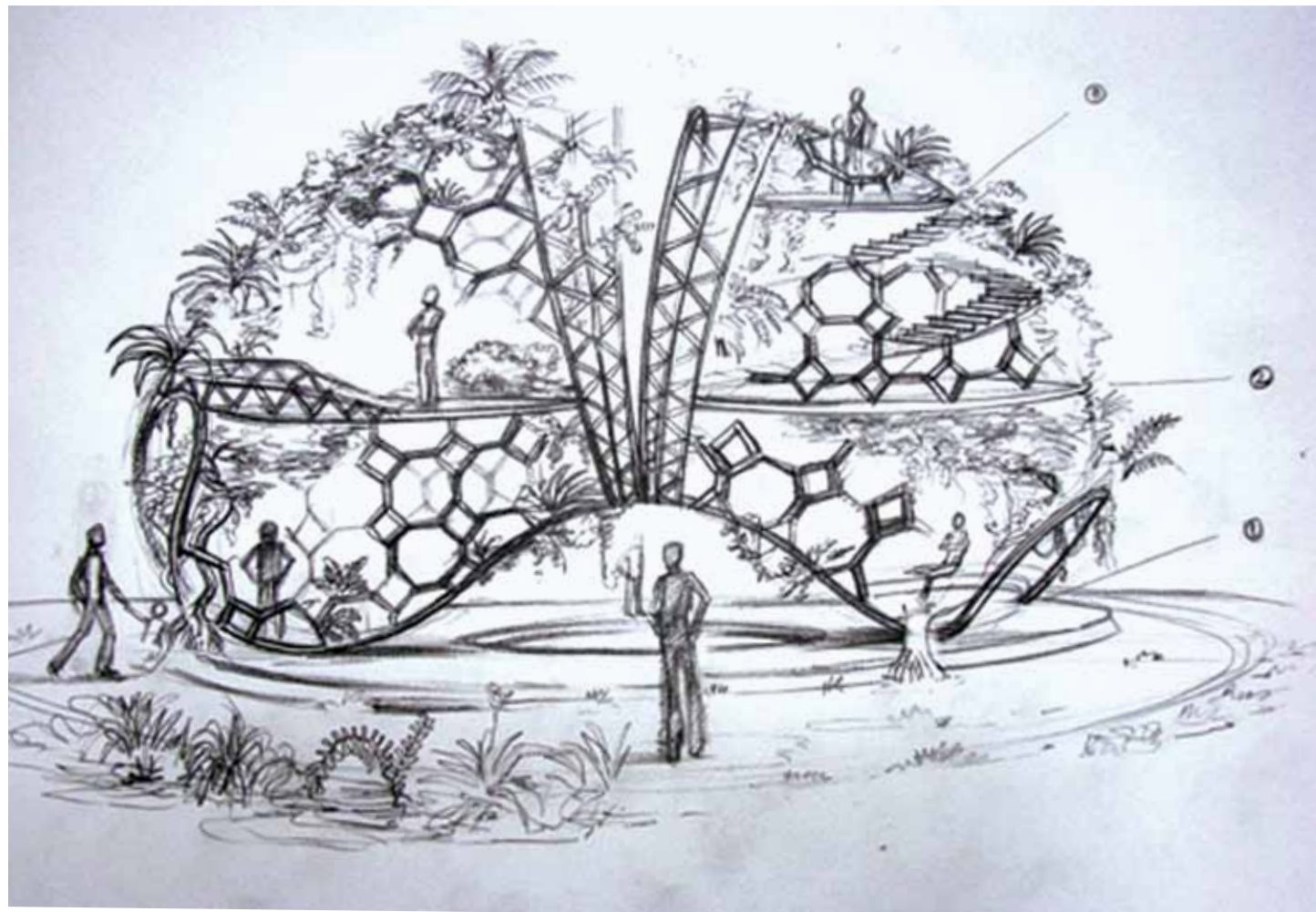
CB: ¿Crees que los artistas que participaron se sintieron infravalorados?

BR: Dependía del artista. Para los artistas jóvenes y emergentes era un honor tener su trabajo en exposición en un museo frente a coleccionistas. Para artistas internacionalmente reconocidos como Ronald Morán, Simón Vega y Walterio Iraheta es un poco más complicado. Estos artistas están definiendo el arte contemporáneo en El Salvador y ayudando a traer reconocimiento a la



DANNY ZAVALETA
MADE IN

2008
BORADADO EN LONA
COLECCIÓN DEL MUSEO DE LONG BEACH, CALIFORNIA
IMAGEN CORTESÍA DEL ARTISTA



SIMÓN VEGA
SKETCH PROPUESTO PARA UN PROYECTO ARTÍSTICO PÚBLICO

IMAGEN CORTESÍA DE MIAMI DADE ARTE EN ESPACIOS PÚBLICOS Y EL ARTISTA

programación contemporánea del museo. Siento que un poco más de respeto debe darse a los artistas trabajando en este nivel.

CB: *Simón Vega ha completado una residencia en Miami. ¿Cuál fue tu impresión del trabajo que hizo acá?*

BR: Me encanta la energía de Simón – él tiene esta vibra de surfista en él. Me intriga la forma en que sus obras juegan con la arquitectura improvisada y los colores tropicales de su país natal. Él está muy consciente de cómo las personas crean medios con lo que tienen. Para hacer su trabajo, recoge objetos encontrados y transforma materiales de la calle en instalaciones esculpidas e intrincadamente construidas. También es lo que hizo en Miami y me dijo: “Estoy muy interesado en la comunidad de personas sin hogar, estoy interesado en las carretillas que cargan consigo y cómo arreglan los objetos que han recogido en sus carretillas.” Existe una influencia Sudamericana y Caribeña en su trabajo que habla de las similitudes entre el Salvador y Miami, así que creo que fue fácil para él para encajar aquí.

CB: *¿Qué tanto conocías sobre arte contemporáneo salvadoreño antes de visitar ahí y cuál fue tu primera impresión de los artistas que conociste cuando fuiste?*

BR: Estaba conocedora sobre las luchas sociales y políticas de El Salvador y de “maestros” tales como Benjamín Cañas, pero no estaba muy al tanto de la escena del arte contemporáneo – aunque estaba familiarizada con las instalaciones llenas de algodón de Ronald Morán (ver página 14). Antes de llegar a San Salvador encargamos a un artista el producir una propuesta para un proyecto artístico hipotético y público, que podía ser presentado como parte de mi conferencia. Simón Vega fue seleccionado y aceptó el reto y desarrolló el concepto de un entorno orgánico e interactivo inspirado por la forma del caparazón de un armadillo. Propuso una escultura de acero inoxidable cubierto de enredaderas silvestres de ocho metros de altura. La escultura tenía dos niveles y una torre de vigilancia. Me gustó mucho que Simón sintió que el trabajo debía estar desprovisto de cualquier referencia de mucho simbolismo, preferencias o filosofías políticas o religiosas, simplemente debía existir como un espacio para la diversión del público. Espero que este concepto se pueda elaborar un día.

También me presentaron a Danny Zavaleta. Su trabajo está basado en los códigos sociales utilizados entre las maras en El Salvador. Disfruté mucho su proyecto “Retrato Hablado”, donde él obtuvo el diario y las cartas de ex-guerrilleros salvadoreños y ex miembros de maras sirviendo tiempo en prisión en Los Ángeles. Parte del proyecto consistía de cartas enviadas a la madre y novia del convicto que estaba lleno de lenguaje afectuoso y caricaturas infantiles de corazones y mariposas. En otro proyecto, él diseñó un bordado a mano que fue producido por un grupo local de mujeres artesanas.

Las mujeres bordaron delicadamente el diseño de Danny que incluía símbolos crípticos representantes de maras locales, incluyendo diseños de tatuajes, lápidas, lenguaje de señas y armas varias. El trabajo es una fuerte declaración que subraya las disparidades económicas y sociales que aún existen en el país. Simón Vega y Danny Zavaleta superaron mis expectativas. También conocí tres de los cuatro artistas que estaban haciendo trabajo en un nivel profesional. Sin embargo, este número podría crecer sustancialmente si los artistas fueran dirigidos a través de los canales correctos.

CB: *¿Qué quieres expresar al decir los canales correctos?*

BR: Me pareció muy interesante que los artistas salvadoreños no tienen un sistema formal apoyando su trabajo. El apoyo gubernamental a las artes no existe. No hay un programa de relaciones culturales, no hay un programa de arte público y esencialmente hay muy poco para preservar o realzar la cultura y las artes salvadoreñas. Si algunos de estos artistas tuvieran un pequeño empujón – tales como subvenciones, becas y oportunidades de residencias – su práctica artística florecería.

CB: *¿Sientes que esta falta de apoyo afecta cómo los artistas producen su trabajo y los tópicos que escogen tratar?*

BR: Los artistas parecían dispuestos a tratar directamente problemas políticos y sociales sin las presiones de tener que crear para un coleccionista, institución o galería. Por un lado, la gente me dijo que nadie en El Salvador colecciona el trabajo de Danny Zavaleta porque es muy polémico. A pesar de que él está comenzando a exhibirse internacionalmente, no está siendo coleccionado localmente y tampoco está recibiendo el apoyo a través de becas o subvenciones. Sería interesante ver un artista como Danny moverse a

un área donde existe el apoyo. Uno espera que él siga utilizando el uso de imágenes violentas para hablar sobre una situación muy real en El Salvador.

CB: En tu opinión, ¿qué tipo de apoyo es necesario para ayudar a las artes en El Salvador?

BR: Los artistas se beneficiarían de un espacio de exhibición sin fines de lucro que facilite la experimentación. Tampoco parecía existir una galería con fines de lucro para artistas contemporáneos, algún sistema o algún sitio, donde los artistas pueden reunirse para discusiones informales. Los artistas solo me mencionaron una galería, Galería 123.

CB: A menudo, debido a la falta de infraestructura para exhibir, los artistas en El Salvador elaboran obras en espacios públicos o trabajos que interactúan directamente con el público. ¿Cómo difieren estas obras públicas del trabajo que se elabora como parte de tu programa?

BR: Es definitivamente un enfoque diferente. Si los artistas en El Salvador quieren crear algo en público, quizá no van a obtener el permiso o menos aún una comisión oficial. Solamente saldrán y lo harán. De hecho, estos artistas con los que hablé dijeron que sentían que la posibilidad de establecer un espacio formal y público en El Salvador era irrealista debido a la falta de apoyo del gobierno a la cultura y las artes. Durante la conferencia, presenté proyectos a gran escala integrados en Miami-Dade, así como otros más pequeños, trabajos más públicos y temporales en todo el mundo. Expliqué que las interpretaciones organizadas por artistas, intervenciones callejeras y proyectos de muralismo temporal podían ser producidas al “estilo guerrilla” y requerían pocos recursos. Creo que esos ejemplos impactaron más a los artistas que nuestros complejos proyectos públicos en Miami, ya que fueron capaces de verse a sí mismos involucrándose en estos modos informales de producción.

CB: ¿Cómo describirías la comunidad artística a alguien que va a El Salvador por primera vez?

BR: Estarían sorprendidos. Yo estaba esperando ver lo que podríamos definir como obras tradicionales y sin duda encuentras este tipo de práctica, pero también hay obras contemporáneas. La población de El Salvador

“SI ALGUNOS DE ESTOS ARTISTAS TUVIERAN UN PEQUEÑO EMPUJÓN - TALES COMO SUBVENCIONES, BECAS Y OPORTUNIDADES DE RESIDENCIAS - SU PRÁCTICA ARTÍSTICA FLORECERÍA.”

es o muy rica o muy pobre y parece que hay una división de clases entre artistas y coleccionistas. De hecho, los artistas parecen no relacionarse con los coleccionistas, yo no podía entender la razón. También me di cuenta que muchos de los artistas más talentosos eran muy humildes.

CB: Es interesante que utilices la palabra humilde. ¿Consideras que un enfoque no auto-promocional deja a los artistas propensos a la explotación, en el sentido que sus obras se volverían más fácilmente devaluadas?

BR: Este es un gran riesgo. Si los artistas no son apoyados, la posibilidad de que su trabajo se devalúe aumenta. El Museo de Arte de El Salvador (MARTE) provee un servicio invaluable como intermediario para que los artistas exhiban sus trabajos, pero los museos no están en el negocio de vender arte. La representación a través de galerías y el apoyo financiero son necesarios para estos artistas, tanto a nivel local como internacional.



DANNY ZAVALETA
MANTEL

2008
BORDADO SOBRE TELA
COLECCIÓN DEL MUSEO DE LONG BEACH, CALIFORNIA
IMAGEN CORTESÍA DEL ARTISTA

CRÍTICOS

CELIA BIRBRAGHER

ROGER ATWOOD

CELIA BIRBRAGHER

DIRECTORA Y EDITORA DE
LA REVISTA ARTNEXUS



ENTREVISTA REALIZADA EL
3 DE ABRIL DE 2013



CLAIRE BREUKEL: *ArtNexus ha publicado los trabajos de los artistas salvadoreños Ronald Morán (ver página 14) y Walterio Iraheta (ver página 30). ¿Cómo se encontró la revista con sus trabajos?*

CELIA SREDNI DE BIRBRAGHER: Vi la obra de Ronald Morán, “Hogar Dulce Hogar”, en el Art Basel Miami Beach, era una sala cubierta con algodón. Le sugerí al propietario de la galería Klaus Steinmetz vender las fotografías de la habitación de Morán, porque él no pensó que podría vender la instalación. Para nuestra sorpresa la colección Margulies la compró. Luego, vi otra instalación de Ronald Morán en la Bienal de la Habana.

También cubrimos a Walterio Iraheta y muchos otros artistas centroamericanos en el contexto de la Bienal Centroamericana. Asistí a la bienal cuando se llevó a cabo en Panamá, Costa Rica y Nicaragua y en 1998, cuando se efectuó en Guatemala, fui parte del jurado nuevamente, y le dimos a Walterio Iraheta el primer premio por su trabajo “Oración de mañana”.

CB: *En tu opinión, ¿qué impacto ha tenido la Bienal Centroamericana en la región?*

CSB: La bienal ha ayudado a cambiar la percepción del arte contemporáneo en el área. Al principio fue considerada una bienal de pintura. Sin embargo, cuando fui parte del jurado en Nicaragua, le dimos el primero a la pintura a Patricia Belli por un trabajo que era un vestido de tela con fotografías que colgaban de él. Esto cambió el concepto de la bienal, y luego se volvió inclusiva de otras formas artísticas, aparte de la pintura. La bienal y otros eventos similares internacionales juntan a todos los artistas locales más importantes. Sin embargo, a pesar de que hace mucho por los artistas y aunque ArtNexus cubre la bienal, las obras se quedan en Centroamérica.

CB: *¿Qué rol juega la escritura crítica en la promoción del arte centroamericano?*

CSB: La escritura profesional es muy importante, porque es a través de ella que entendemos más sobre el arte. Si te especializas en arte, no necesariamente necesitas que te lo expliquen, pero leerlo incrementa tu aprendizaje y para

PATRICIA BELLI
VUELO DIFÍCIL

1999

PINTURA SOBRE VESTIDO DE SEGUNDA MANO Y OBJETOS

IMAGEN CORTESÍA DE LA COLECCIÓN FUNDACIÓN ORTIZ GURDIÁN, NICARAGUA Y LA ARTISTA



el público general es una ayuda para entenderlo. Solamente falta un buen escritor. Sin embargo, la escritura artística no es una carrera muy gratificante y muchos escritores tienen trabajos en paralelo, como profesores, curadores de exhibiciones y trabajadores de museos. No hay suficiente apoyo para especializarse solamente como escritor.

“EL ARTE EN UN PAÍS NECESITA TRES COSAS: APOYO DE COLECCIONISTAS, APOYO DE INSTITUCIONES Y DEL GOBIERNO.”V

CB: ¿Es por ello que iniciaste la revista ArtNexus?

CSB: Sí. Inicié ArtNexus hace treinta y siete años. Había estado trabajando como artista por dos años cuando uno de mis profesores, Carlos Rojas, ganó un premio en la Bienal de São Paulo. En Colombia, en aquella época, los únicos medios que cubrían las bellas artes era el periódico y el premio de Carlos Rojas en la Bienal obtuvo apenas un breve párrafo. Lo fui a visitar a Colcultura (la institución gubernamental responsable de las artes en Colombia en aquella época) y le dije que mientras no hubiese revistas especializadas en arte nadie iba a saber qué sucedía con las artes visuales en Colombia. Él me dijo: “no hay nadie que haría una revista y nadie le dará dinero para publicidad al gobierno, ipero tú puedes hacerlo!” Esta idea me obsesionó por meses, así que llamé a mi amigo y profesor de historia del arte, Galaor Carbonell, y él me sugirió que él fuera el editor y yo fuera la directora. Nos tomó seis meses producir la primera revista. Después de eso fue un reto y luego, supongo, se volvió una pasión y una responsabilidad.

CB: ¿Cómo ha impactado la publicación el uso del internet?

CSB: A la gente aún le gusta leer en papel – el medio digital es más para investigación. En mi experiencia, a la gente le gusta más leer escritura seria en papel.

CB: En sitios como El Salvador donde mucha de la escritura artística pasa en línea, porque existe una falta de publicaciones escritas...

CSB: Una revista en línea también es cara y a veces es más demandante. Hay blogs que alcanzan a muchas personas en internet, pero hoy en día, obtener publicidad para una revista es más fácil de forma impresa que en el internet.

CB: ¿ArtNexus es distribuida a la mayoría de sitios de Centroamérica y Latinoamérica?

CSB: Se distribuye por la mayoría de sitios, incluyendo los Estados Unidos,

pero algunas ciudades tienen muy mala distribución de correos, tales como Caracas y la Ciudad de México. Tenemos algunos puntos de venta en Centroamérica, pero no es un sitio fácil para las revistas. La distribución de

revistas es complicada y es una de las razones por las cuales no sobreviven las revistas. ArtNexus ha sobrevivido porque yo soy muy terca, supongo.

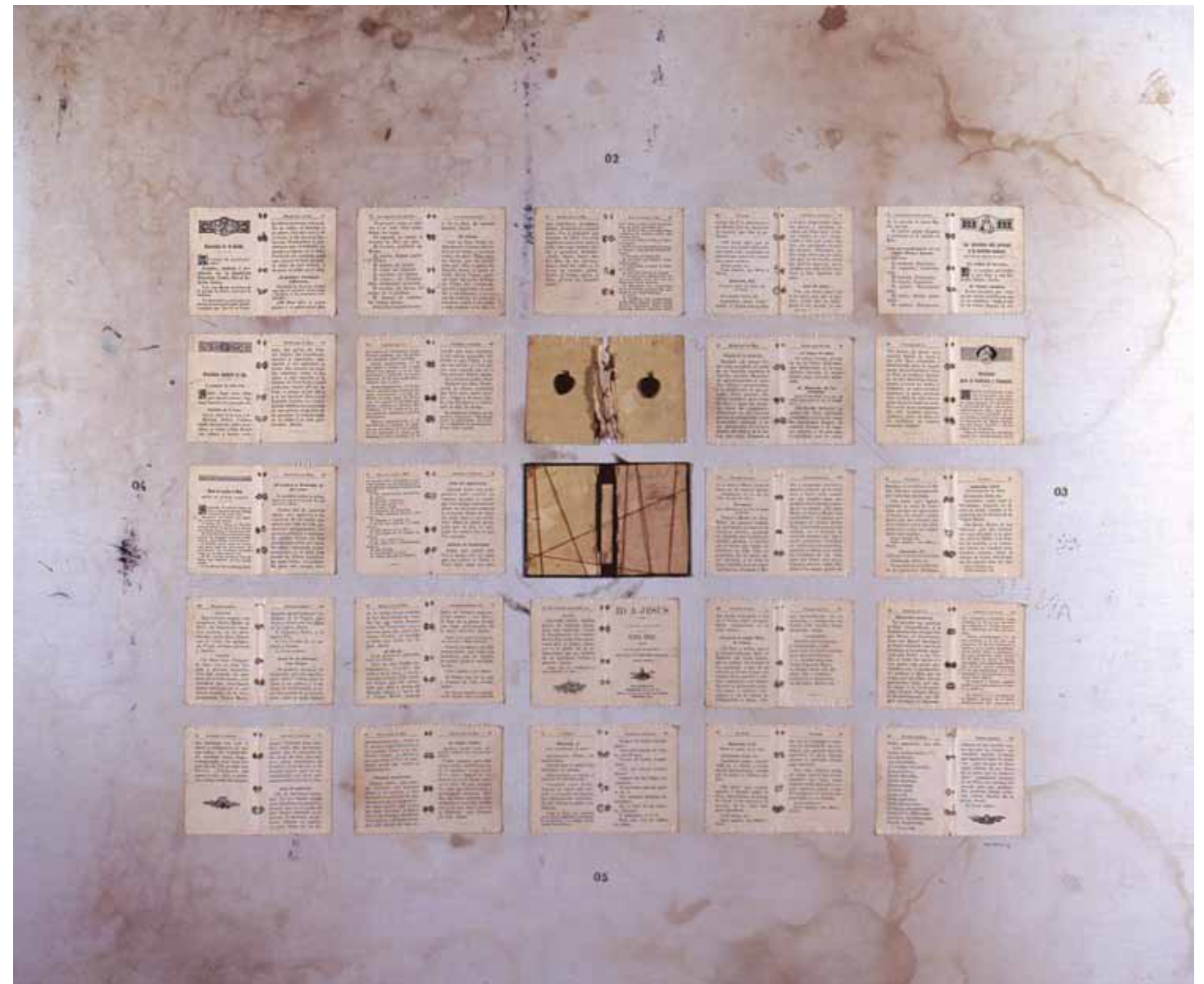
CB: Tú cubres el arte principalmente de Latinoamérica, ¿cómo decides en qué países enfocarte?

CSB: No cubrimos Latinoamérica como una región, sino que cubrimos artistas Latinoamericanos. Sin embargo, hay ciertas áreas que son más importantes por cubrir hoy en día, por ejemplo, Brasil. Depende si hay buenos escritores y si hay buenos artistas. No hay una regla.

CB: ¿Qué necesitaría, en tu opinión, El Salvador para ser considerado un sitio importante, como Brasil?

CSB: El arte en un país necesita tres cosas: apoyo de coleccionistas, apoyo de instituciones y del gobierno. Hay apoyo gubernamental para las artes en Brasil y México. Venezuela podría no tener el apoyo gubernamental pero tienen coleccionistas como Patricia Phelps de Cisneros y Ella Fontanals-Cisneros (ver página 112), que contribuyen enormemente a las artes.

Las galerías que viajan a ferias artísticas y proveen reconocimiento a los artistas son importantes. Sin embargo, no hemos visto galerías de El Salvador en ferias artísticas, a excepción de Espacio, dirigida por Rina Avilés, y ella es muy activa en El Salvador, pero fue solamente a un par de ferias artísticas, que yo sepa. La única forma en que los artistas locales pueden volverse artistas internacionales es con el apoyo del gobierno, instituciones privadas y galerías. Virginia Pérez-Ratton, que dirigía el espacio TEOR/ÉTICA en Costa Rica hizo mucho por la región, por ejemplo, convenció a Harold Zimmerman de viajar a Centroamérica cuando él fue el curador de la Bienal de Venecia y como resultado, Regina José Galindo y Federico Herrera participaron y ganaron premios. A veces solo hace falta una persona para hacer un gran impacto.



WALTERIO IRAHETA
ORACIÓN DE MAÑANA

1998
MANCHAS NATURALES, HIERRO, PAPEL E HILO SOBRE PAPEL
OBRA GANADORA EN EL BIENAL DEL ISTMO CENTROAMERICANO EN 1998
IMAGEN CORTESÍA DEL ARTISTA

ROGER ATWOOD

CRÍTICO DE ARTE, REVISTA ART NEWS



ENTREVISTA REALIZADA EL
4 DE FEBRERO DE 2013



CLAIRE BREUKEL: *Eres un periodista que ha trabajado en muchos países de Latinoamérica, incluyendo para una estación radial y un periódico cubriendo una variedad de temas. ¿Cómo llegaste a escribir sobre arte?*

ROGER ATWOOD: Fui a Argentina en los ochenta en una beca y terminé trabajando en una estación radial. Trabajé en el Buenos Aires Herald antes de unirme a Reuters en Argentina en 1986. Me quedé con la empresa por quince años como corresponsal en Brasil, Perú y Chile y también en las oficinas de Nueva York y Washington, D.C. Al final de los años noventa, comencé a escribir sobre arte para ARTNews y de alguna manera se volvió una carrera.

CB: *¿Qué interacción tuviste con el arte contemporáneo en Buenos Aires, Brasil y Perú?*

RA: No mucho. Estudié historia y español en la universidad y mi maestría fue en política pública internacional. Cuando estaba trabajando para Reuters, ocasionalmente escribía sobre arte y arquitectura, pero su énfasis era en noticias financieras, así que me enfoqué en eso. Escribí más que todo sobre deuda externa y mercancías, banca y negocios. Eventualmente, me cansé de escribir sobre gente que encuentra nuevas formas de exprimir más dinero de Latinoamérica, así que me enfoqué en escribir sobre lo que más me importa, que es arte. Con mi experiencia como periodista, siempre me enfoco en las artes como un periodista. Sin embargo, leo muchos textos críticos y académicos sobre el arte, estoy consciente que yo escribo para el público en general. Después de dejar Reuters hice un par de pasantías y luego escribí un libro sobre saqueos y el intercambio ilícito de antigüedades.

CB: *¿Está presente Centroamérica en el gran diálogo sobre antigüedades y preservación artística?*

RA: En los años sesenta, Centroamérica jugó un rol crítico en el desarrollo del intercambio moderno de antigüedades. Guatemala y El Salvador, en particular, fueron saqueadas de mucho de su patrimonio indígena por el intercambio de antigüedades, pues se volvió una industria global. Centroamérica tiene una historia muy larga de pillaje internacional de su herencia cultural y el tratado de la UNESCO de 1970 (para combatir el intercambio ilícito de antigüedades) fue en gran parte debido a los reportes de saqueos en sitios arqueológicos en Guatemala y El Salvador. El Salvador, interesantemente, fue un pionero en utilizar esta ley internacional para proteger la propiedad cultural. En 1987,



HUGO RIVAS
CHISTES ROJOS

2009
ACRÍLICO Y ÓLEO SOBRE LIENZO
IMAGEN CORTESÍA DE LA COLECCIÓN ROGER ATWOOD Y EL ARTISTA



DINORAH PREZA
VACUIDAD DEL TIEMPO

2003
PIEDRA TALLADA SOBRE MONTAJE DE MADERA
IMAGEN CORTESÍA DE LA COLECCIÓN ROGER ATWOOD Y LA ARTISTA

fue el primer país en el mundo que alcanzó un acuerdo bilateral con los Estados Unidos que prohibió la importación de antigüedades saqueadas bajo los términos del tratado de la UNESCO de 1970. Podrías decir que hay una tradición de los gobiernos de Centroamérica al ver a los viejos monumentos y activos arqueológicos como algo que vale la pena preservar para el bienestar público, incluso si el refuerzo de ello no ha sido el mejor.

CB: *¿Qué te motive a escribir un libro sobre antigüedades y la conservación del arte?*

RA: Viví en Argentina durante la peor hiperinflación y una serie de levantamientos militares y en Perú al inicio de la dictadura de Fujimori. Todo se comenzó a sentir un poco irreal. Me interesé más en la cultura subyacente tal como se interpretaba en la literatura y el arte y comencé a leer a Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Osvaldo Soriano y José Donoso y muchos otros escritores en español original. La gran exhibición sobre arte latinoamericana en el Museo de Arte Moderno en Nueva York en 1993 cambió mi vida. Fue muy criticada, pero quizá vi esa exhibición unas veinte veces. En 1999, comencé a escribir para ARTNews sobre arte, museos y antigüedades de forma sistemática.

CB: *¿Crees que la percepción de Latinoamérica como "exótica" ha cambiado ahora que el arte contemporáneo está creciendo mucho más dentro de los mercados globales?*

RA: Ya pasó la época de las pinturas de junglas, campesinos amontonados e iglesias blanqueadas, sin embargo, es difícil generalizar lo que ha reemplazado todo eso. Lo que pasa en San Salvador hoy, por ejemplo, no tiene mucha relación con Buenos Aires o Lima. Sin embargo, sí pienso que la forma cómo la gente en Norteamérica o Europa ve el arte contemporáneo en Latinoamérica de la forma cómo se ve dentro de Latinoamérica misma. Fuera, tiende a ser reducida a unas pocas figuras y a unas pocas tendencias fácilmente discernibles. A la mayoría de sitios que voy en Latinoamérica, hay mucha más complejidad e innovación en temas y materiales de los que tienes idea fuera de la región.

También, hay definitivamente más interés en los movimientos de vanguardia desde los cincuenta, sesenta y setenta, que han sido históricamente descuidados por los intelectuales, sin mencionar por el mercado, y hay más

comprensión de su importancia como parte de una historia social y política más macro. Estos movimientos fueron marginalizados por represiones militares o provincialismo, o por ambos, pero también por este sentimiento pernicioso, que era realmente un prejuicio, que los verdaderos vanguardistas venían de París o Nueva York y que cualquier cosa nacida en Latinoamérica era alguna especie de derivación de lo que pasaba allá. Pienso que todo eso ya pasó, afortunadamente. Así que hay un sentimiento más rico de la complejidad de la creación artística en los centros urbanos más grandes de Latinoamérica en Centroamérica.

CB: *Has viajado mucho por El Salvador. ¿Cuál es tu impresión de su clima artístico?*

RA: Fui por primera vez a 1993 después de los acuerdos de paz y ahora voy allá tres o cuatro veces al año, porque estoy casado con un salvadoreño. Paso mucho tiempo viendo arte y compro cuando puedo costearlo. He comprado trabajos contemporáneos en la subasta en el Museo de Arte de El Salvador (MARTE) y también de los maestros (por decirles así) tales como Camilo Minero y Carlos Cañas. Creo que la guerra creó una ruptura con el pasado de El Salvador y un divorcio con lo que Minero, Cañas y José Mejía Vides y otros pintores estaban haciendo en los cincuenta y sesenta – a pesar de que muchos de esos pintores sobrevivieron la guerra y siguieron pintando. Se veían un poco fuera de lugar después de que terminó la guerra. Antes, los artistas hablaban acerca de "lo nuestro" – una forma de afirmar y promover el arte que sería distintivamente nacional y dar una identidad nacional – lo cual produjo muy buena arte pero también arte mediocre. Hoy hay un sentimiento de inmiscuirse en tendencias globales y mucho menos de ese sentimiento de necesidad inseguro sobre desarrollar un estilo nacional. Al mismo tiempo, ves a los artistas tocando la problemática que azota la nación, como la violencia y la migración, de formas que son convincentes y chocantes, pero no sumamente políticas. Es importante recordar que los artistas salvadoreños y los escritores crearon supuestos trabajos políticos en los sesenta, estaban tratando de hacer arte que era menos elitista de cómo era antes. Podría verse pedante o anticuado hoy, pero estaban tratando de hablarle a un público más amplio a través de la desmitificación del arte y tocando temas que habían sido ignorados.

CB: Entonces, en tu opinión, ¿qué definiría el arte contemporáneo que está siendo elaborado en El Salvador hoy en día?

RA: Los artistas salvadoreños, y centroamericanos, en general están experimentando más que nunca. Esto se evidenció de forma obvia en la última Bienal Centroamericana en Panamá 2013. Incorporaron elementos de pop art, video usado y animación, y todo tipo de materiales poco convencionales que a menudo están “ya hechos”. En El Salvador, específicamente, hay una gran tradición con el trabajo en papel, especialmente dibujos y fotografía. La prevalencia de fotografía es en gran parte el legado de la guerra, cuando el fotoperiodismo era vital y las agencias de noticias de todo el mundo venían y trabajaban con jóvenes fotógrafos salvadoreños. Casi todos los artistas contemporáneos principales trabajando en El Salvador de los que puedo recordar han trabajado con fotografía o video de algún tipo. No creo que los coleccionistas gasten mucho dinero en arte contemporáneo como lo hacen en Costa Rica, México o Suramérica, y eso hace más difícil la situación para los artistas viviendo en El Salvador, pero también les permite trabajar con más invenciones. En este sentido, la mano del artista está más libre de los gustos de los coleccionistas, fomentando esta disposición a experimentar. Los artistas exponen asuntos sobre la sociedad que muchas personas no siempre quieren ver. Antonio Bonilla, por ejemplo, se volvió prominente durante la guerra cuando, supongo, no había mucho mercado artístico en El Salvador. Los artistas de hoy como Ronald Morán o Walterio Iraheta ven a la vida fuera de El Salvador y tratan temas como la migración y dislocación con un tema más desapegado, incluso un poco más irónico. Es un poco menos heroico o grotesco que el arte elaborado durante o justo antes de los años de la guerra, pero es igualmente inquietante.

CB: Entonces, ¿este tipo de enfoque más externo ha influenciado el enfoque de los artistas en su trabajo?

RA: Sí. El asunto de la migración ha sido crucial, pues muchos salvadoreños han migrado a los Estados Unidos y esto ha transformado la forma cómo los artistas piensan en sí mismos dentro del contexto global. Los artistas ven a El Salvador como parte de un todo globalizado y no como una entidad autónoma que tiene que ser continuamente referida como “identidad”. A pesar de que el involucramiento con el mundo puede, irónicamente, terminar

“LOS ARTISTAS VEN A EL SALVADOR COMO PARTE DE UN TODO GLOBALIZADO Y NO COMO UNA ENTIDAD AUTÓNOMA QUE TIENE QUE SER CONTINUAMENTE REFERIDA COMO “IDENTIDAD”. A PESAR DE QUE EL INVOLUCRAMIENTO CON EL MUNDO PUEDE, IRÓNICAMENTE, TERMINAR PRODUCIENDO ARTE QUE SE VEA MUY DISTINTIVAMENTE SALVADOREÑA.”

produciendo arte que se vea muy distintivamente salvadoreña. Generalmente, no veo mucho interés en cuestiones puramente estéticas, sino en un enfoque en relacionarse con el mundo. Por ejemplo, Luis Cornejo incorpora elementos de cultura pop (utilizando símbolos de grafiti y celebridades) en su trabajo en formas que son inteligentes y acertadas.

CB: ¿Cuál es el clima del periodismo y la escritura crítica en El Salvador?

RA: La falta de cobertura decente de las artes visuales en los medios de comunicación salvadoreños es un gran problema. Los artistas tienen hambre de críticas informadas y bien escritas de su trabajo. A menudo tienen solo un sentido vago de qué tipo de recepción crítica está recibiendo su trabajo porque se publica muy poco al respecto. Los programas de escritura artísticos o becas en las universidades ayudarían, pero los medios tienen que dejar de consagrar su espacio cultural a chismes de la farándula. La escena artística salvadoreña es extraordinariamente vibrante para tan pequeña ciudad y tiene una gran institución, el Museo de Arte de El Salvador (MARTE) que ha tenido un efecto catalizador en el arte contemporáneo y está desarrollando una colección importante. Otro desarrollo emocionante es la reciente apertura de la Pinacoteca Nacional de El Salvador. La escena artística está en mutación constante conforme grandes proyectos vienen y van, tales como La Fábri-K, un colectivo creado en un viejo espacio industrial por Baltasar Portillo que ha hecho trabajos fascinantes que hibrida la escultura y el mobiliario. El arte aparece en sitios poco esperados por todo El Salvador, muchos de ellos son clandestino y sin muchos seguidores o mucho dinero.



CARLOS CAÑAS (1924-2013)
SIN TÍTULO

1960
ÓLEO SOBRE LIENZO
IMAGEN CORTESÍA DE LA COLECCIÓN ROGER ATWOOD Y EL ARTISTA

Y.ES ARTISTA DEL DIRECTORIO



ABIGAIL REYES
PIEZAS IV
DE LA SERIE "PRELIBRI"
LIBRO E HILO
CONLOSCOLOCHOSHECHOS.BLOGSPOT.COM



ANTONIO ROMERO
JARDÍN (INSTALACIÓN)
2014
HOJAS CERÁMICAS, PIEDRA PÓMEZ Y MADERA
ARTESSIN.BLOGSPOT.COM
CARGOCOLLECTIVE.COM/ANTONIO-ROMERO



DANNY ZA VALETA
MANTEL BORDADO
2008
MANTEL BORDADO



ALEXIA MIRANDA
EL HOMBRE ES LA MEDIDA DE TODAS LAS COSAS
PERFORMANCE EN DEFORMES 2010, EN LA 3ERA BIENAL INTERNACIONAL CHILENA, EN CHILE, TAMBIÉN EN EL FESTIVAL DEL MES DE LA INTERPRETACIÓN ARTÍSTICA EN BERLÍN, ALEMANIA, EN 2010, Y COMO PARTE DE LA EXHIBICIÓN DE MARTE CONTEMPORÁNEO "10" EN 2014.
ALEXIAMIRANDA.BLOGSPOT.COM



BEATRIZ CORTEZ
LIBRO QUEMADO
2012
LIBRO QUEMADO
BEATRIZCORTEZ.COM



ERNESTO BAUTISTA
MASSAS
2009
ENCENDEDOR TRANSPARENTE LLENO DE SANGRE HUMANA
ERNESTOBAUTISTA.NET



ANTONIO MENA
ACUMULACIÓN - VERDE
MATERIALES RECICLADOS
TUBGALLERY.COM



"CRACK" RODRIGUEZ
FIRME/ ADMISIÓN DE TEOREMA DE LA DESUBICACIÓN
2013
INTERPRETACIÓN
CRACKRODRIGUEZ.COM



JAIME IZAGUIRRE
RELACIONES ÍNTIMAS
2014
ESCULTURA DE MADERA
JAIME-IZAGUIRRE.BLOGSPOT.COM



JOSE DAVID HERRERA
COMILLAS

2006
CERÁMICA



LUIS PAREDES
TERRA BRUTALIS

2012
DE LA SERIE "ESCAPES Y ESTAMPIDAS"
FOTOGRAFÍA ANALÓGICA, IMPRESIÓN DIGITAL
SOBRE PAPEL DE ALGODÓN
EDICIÓN DE 5
LUISPAREDES.COM



MELISSA GUEVARA
ANTOPOMETRÍA

2012
OBJETOS, RELOJES DE ARENA Y POLVO DE
HUESOS HUMANOS
MELISSAGUEVARA.COM



RAFAEL DIAZ
*ANTIRRETROVIRALES
EXITUS*

2010
C-PRINT
RAFAEL-DIAZ.COM



KARLOS CÁRCAMO
*ESTACIONADO DE MANERA
EXAGERADA: COSTA ESTE*

2012/14
1983 OLDSMOBILE CUTLASS SUPREME.
DOCUMENTACIÓN DE INTERVENCIÓN
EN SITIO ESPECÍFICO
KARLOSCARCAMO.COM



MAURICIO ESQUIVEL
*CENTROAMÉRICA
INVERTIDA*

2013
MONEDA DE 25 CENTAVOS CORTADA A MANO
MAURICIOESQUIVEL.COM



NADIE
DOLL #1

2012
FOTOGRAFÍA INTERVENIDA DIGITALMENTE
FACEBOOK.COM/USERNAMENADIE



RODRIGO DADA
LIGHTSCAPES

2014
FOTOGRAFÍA DIGITAL
RODRIGODADA.COM



LUIS CORNEJO
I YAM WHAT I YAM

2012
ÓLEO Y ACRÍLICO SOBRE LINO
LUIS-CORNEJO.COM



MAURICIO KABISTAN
SIN TÍTULO

2014
LÍNEAS HECHAS A MANO DE DIFERENTES
PERSONAS GRAVADAS SOBRE PIEDRA
MAURICIOKABISTAN.COM



NATALIA DOMÍNGUEZ
VESTIMENTA

2010
INTERPRETACIÓN CON BOLSAS
NEGRAS EN EL BOULEVARD
CONSTITUCIÓN HASTA EL MONUMENTO
A LA CONSTITUCIÓN SALVADOREÑA



VERÓNICA VIDES
*VEN, SIÉNTATE, CÁLLATE
Y ESPERA (TRUNK FORD
FALCON MODELO 76)*

DE LA SERIE "LIBROS DE HIERRO"
METAL
VERONICAVIDES.COM



From Left: Simón Vega, Claire Breukel, Mario Cader-Frech

Primera edición publicada en los Estados Unidos de América por la Fundación Robert S. Wennett y Mario Cáder-Frech

1111 Lincoln Road
Suite 760
Miami Beach, FL, 33139

Editora: Claire Breukel
Coeditor: Simón Vega
Producción: Mario Cáder-Frech
Concepto: Mario Cáder-Frech, Claire Breukel, Simón Vega
Asistente de edición: Melissa Díaz
Portada: Ronald Morán

Diseñado por Jacober Creative
Fuentes: Din, Gotham Narrow
Papel: Magno Star Satin 200g, Sappi

Copyright © 2014 The Robert S. Wennett and Mario Cader-Frech Foundation, Inc.

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de este libro puede ser reproducida, escaneada o distribuida de forma impresa, mecánica o electrónica sin una autorización expresa por escrito. Las solicitudes para dicho permiso deben ser enviadas a 1111 Lincoln Road, Suite 760, Miami Beach, FL, 33139. Por favor no participar o motivar la piratería de material protegido por derechos de autor en violación de los autores o de los derechos de los contribuyentes. Comprar solo ediciones autorizadas.

La reproducción, incluyendo su descarga, de cualquiera de los trabajos incluidos en este libro de forma íntegra o parcial está prohibida por las leyes de derechos de autor y convenios internacionales sin el permiso de sus autores y contribuyentes.

Si bien los autores han realizado todos los esfuerzos posibles para proveer la información más precisa contenida en este libro en el momento de la publicación, los autores no asumen responsabilidad alguna por errores o por cambios que sucedan después de la publicación. Asimismo, los autores no asumen ninguna responsabilidad por el contenido provisto por un contribuidor o tercera persona.

AGRADECIMIENTOS

CONTRIBUIDORES

Alanna Heiss
Alanna Lockward
Amy Cappellazzo
Bonnie Clearwater
Brandi Reddick
Celia Birbragher
Christy Turlington Burns
Elvis Fuentes
Ella Fontanals-Cisneros
Prof. Ernst Hilger
Dr. Harper Montgomery
Irvin Morazan
José Ruiz
Kency Cornejo
Marc Spiegler
Maria Bonta de la Pezuela
Mauro Herlitzka
Mayra Barraza
Patricia Gardiner Amare
RETNA
Roberto Galicia
Roger Atwood
Ronald Moran
Sam Keller
Simón Vega
Tom Healy
Walterio Iraheta
Zelika Garcia

COLABORADORES

Abigail Reyes
Adriana Mazariegos
Aya Mousawi
Dalia Chevez
Danny Zavaleta
Ernesto Bautista
El Museo del Barrio
Instant Coffee
Jeffrey Sharlach
Jose David Herrera
Karlos Carcamo
Kara Pickman
Kurt Marcus
Luis Cornejo
Luisa Reyes Retana
Marta Mejia
Marty Margulies
Museum of Art of El Salvador [MARTE]
Natalia Dominguez
Nazy Nazhand
Negra Alvarez
Patricia Belli
Pablo León de la Barra
Paul Jacober
Paz Guevara
Rafael Diaz
Robert Wennett
Ronald Moran
Sotheby's
Sabrina Dupré
Walterio Iraheta

