

caiana

Tatiana Reinoza – María del Mar González

Dartmouth College, New Hampshire / Investigadora independiente, Salt Lake City

La Isla como Puente: Reconceptualizando la *Trienal Poli / Gráfica de San Juan*

La Isla como Puente: Reconceptualizando la *Trienal Poli / Gráfica de San Juan*

Tatiana Reinoza - María del Mar González

Darmouth College, New Hampshire / Investigadora Independiente, Salt Lake City

Treinta años después de su fundación en 1970, la *Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe* se encontró inmersa en una crisis.¹ El interés se había desvanecido, la asistencia de público era baja y el Instituto de Cultura Puertorriqueña, que servía de organizador y anfitrión, enfrentaba cuestiones tanto financieras como ideológicas. Aun cuando es conocida la declinación del interés por las artes gráficas desde los años ochenta, muchos se refirieron a una "adhesión ciega a una definición conservadora de la tipografía" como un factor limitante que impedía a la bienal transformar su búsqueda estética.² Además, entre sus mayores barreras contaba una estructura problemática basada en las representaciones nacionales de los países de América Latina y el Caribe. Los artistas participantes debían haber nacido en un país latinoamericano o, si eran extranjeros, haber residido en algún país de América Latina durante los últimos diez años.³ Esta regla draconiana planteaba un reto particular para los artistas latinos nacidos en Estados Unidos que, como minorías racializadas, luchaban por encontrar lugares de exposición para su trabajo. Inicialmente concebido como una forma de proteccionismo cultural contra las imposiciones ideológicas de Europa y los Estados Unidos, el sistema de representaciones nacionales, que finalmente fue modificado para incluir a artistas de "descendencia" latinoamericana, impidió un diálogo hemisférico. A medida que la expansión del capital en el mercado mundial creó áreas transnacionales de migración, la tarea de conectar las culturas impresas del sur y del norte se volvió más urgente. Esta crisis, tanto de demandas estéticas como de representaciones, precipitó el lanzamiento de una reeditada *Trienal Poli/Gráfica de San Juan*.

Este ensayo explora la reconceptualización de la *Bienal de San Juan* (de aquí en adelante denominada BSJ) y su cambio a un modelo trienal transnacional. Revisamos la historia de la BSJ para contextualizar sus requisitos de nacionalidad y residencia, así como el lugar de privilegio que tuvo en la tradición de grabado, analizando también cómo estas facetas contribuyeron a su desaparición. La segunda parte del ensayo considera las maniobras curatoriales, particularmente en las tres primeras ediciones de la *Trienal*, que trabajaron para superar estas limitaciones a través de una definición más amplia del grabado y un esfuerzo concertado para incluir artistas latinxs de los Estados Unidos de América. La curadora Mari Carmen Ramírez, quien encabezó este esfuerzo de reconfiguración, y que había recientemente lanzado el Centro Internacional de las Artes de las Américas en el Museum of Fine Arts Houston, declaró:

Debemos involucrar activamente la producción artística de artistas latinos norteamericanos para estimular un diálogo significativo con manifestaciones similares en los países del sur. Sólo así podremos lograr una verdadera comprensión de las afinidades y diferencias entre ambas tradiciones. El objetivo de todo esto, como sugiere [Tomás] Ybarra-Frausto, es construir un puente sin precedentes entre comunidades cuya filiación es tan cercana pero que son tan desconocidas entre sí.⁴

Del mismo modo, sostenemos que la *Trienal Poli/Gráfica de San Juan* posiciona a la isla como un puente que conecta artistas gráficos en todas las Américas. El puente surge de la encrucijada del Caribe que conecta el sur global con el norte global, así como el este-oeste transatlántico. En lugar de depender de categorías nacionales por largo tiempo asociadas con las bienales de arte, la trienal adopta las características del grabado —o como ellos se refieren a ellas, "artes poligráficas"—, tales como la multiplicidad y la circulación como categorías de análisis capaces de generar nuevos conocimientos sobre la naturaleza múltiple, cambiante y concurrente de las posiciones de identidad del siglo XXI. Consideramos que la plataforma del grabado transnacional y expansiva resulta ideal para fomentar un diálogo hemisférico que todavía es extrañamente difícil de encontrar en los museos actuales.

Revisando la historia de la Bienal de San Juan

Lanzada en 1970, la BSJ fue el resultado de esfuerzos combinados de artistas e intelectuales puertorriqueños que, a su vez, contaron con el apoyo

del Instituto de Cultura Puertorriqueña y del curador William "Bill" Lieberman del Museo de Arte Moderno de Nueva York. La bienal surgió tanto del deseo como de la necesidad de establecer una red y un espacio artístico para el debate, la interacción y el intercambio. Al hacerlo, sus organizadores intentaron transformar a San Juan en uno de los centros de artes gráficas de América Latina mostrando las últimas expresiones artísticas de la región y al mismo tiempo el rico desarrollo artístico de Puerto Rico.⁵

De manera similar a bienales como las de Venecia o de San Pablo, la BSJ se estableció como un evento definido nacionalmente. Estableció parámetros a través de requisitos de residencia para los artistas participantes, que debían haber nacido en un país de América Latina o el Caribe o, en el caso de los extranjeros, haber tenido una residencia mínima de diez años en la región.⁶ Más allá de las razones logísticas, estos requisitos sirvieron a varios propósitos. Hicieron hincapié en la importancia de una identidad latinoamericana a través de restricciones de nacionalidad y residencia. Al mismo tiempo, el requisito de residencia abrió la participación a los ciudadanos extranjeros que vivían en la región. En teoría, esto creó un grupo más amplio de artistas elegibles y un cuerpo de trabajo más diverso, al tiempo que mantuvo la exposición dentro de los parámetros de América Latina. Fue también a través de estas restricciones de residencia que la mayoría de sus organizadores creyeron que podían diferenciarse y, de manera más efectiva, resistir los marcos dominantes de la hegemonía estadounidense y europea.⁷ La disociación del mercado de arte de Estados Unidos y del gobierno federal cambió a lo largo de los años dependiendo de quién estaba al frente de la organización de la bienal.

El modelo basado en la identidad latinoamericana de la BSJ se puso en tela de juicio cuando varios artistas chicanxs presentaron su trabajo en 1979 para la cuarta entrega y fueron rechazados por motivos de nacionalidad y por restricciones de residencia. Los artistas mexicoamericanos rechazados cuestionaron estos requisitos y sus demandas de inclusión fueron reproducidas por la prensa local en Puerto Rico.⁸ El deseo de este grupo de artistas de participar en la BSJ ilumina el cambio en la política de la identidad para artistas latinxs que, después de haber sido marginados por ambas esferas, reclamaban una identidad bicultural: Estados Unidos de América y América Latina. La atención que obtuvieron sus afirmaciones llevó a los organizadores de la BSJ a modificar el reglamento en 1981, convirtiendo a la quinta bienal en la primera en la que artistas latinxs podían participar oficialmente.⁹ A pesar de los cambios en el reglamento, los artistas chicanxs

aceptados en la quinta exposición figuraban en el catálogo como mexicanos, conectándolos con su país de descendencia, en lugar de hacerlo con su identidad política, como minoría étnica en los Estados Unidos.¹⁰

La BSJ se distinguió de muchas otras bienales por enfocarse en el grabado latinoamericano a través de una exposición general y de dos exposiciones de homenaje: una que honraba a un latinoamericano y una segunda a un artista puertorriqueño.¹¹ Este enfoque en la producción latinoamericana ayudó a reforzar el nacionalismo cultural de Puerto Rico –la historia, el idioma español, la cultura hispana y la religión– dentro de la región. La decisión de los organizadores de centrarse en el grabado se basó en la rica producción artística de Puerto Rico, heredada de los proyectos de construcción del estado de posguerra que habían incluido talleres de artes gráficas establecidos por el gobierno local a partir de la década de 1940.¹² Éstos fueron complementados por una cantidad considerable de galerías y talleres dirigidos por artistas, financiados con fondos privados, que surgieron solo unos pocos años después. Además, la fundación de colecciones privadas y públicas, junto a programas de bellas artes establecidos en varios campus universitarios de la isla, proporcionaron más formas de obtener una educación artística formal. Esto significó que para el lanzamiento de la BSJ en 1970 los artistas puertorriqueños contaban con dos décadas sólidas de grabado artístico producido localmente considerado tanto una tradición como una forma de arte nacional.¹³

En una escala más amplia, la popularidad del medio gráfico a nivel global y en América Latina más específicamente, se debió a varias influencias políticas y económicas convergentes. En América Latina (y Puerto Rico), el auge económico de la posguerra condujo al establecimiento de programas de arte de educación superior y de instituciones culturales, así como al desarrollo de la crítica y la investigación en la historia del arte. El renovado interés hacia el grabado también representó una resistencia consciente a las tendencias artísticas de ese momento, como el expresionismo abstracto y el conceptualismo, procedentes de Europa y los Estados Unidos. Las artes gráficas también tuvieron legitimidad debido a sus bases ideológicas populares. La interpretación del grabado como "la voz del pueblo" se basó en las características inherentes al medio como la reproducibilidad y la circulación, que sirvieron para la comunicación y la educación comunitaria. Muchos artistas latinoamericanos optaron por enfatizar estas ideas mediante el uso de materiales menos costosos que reflejaban su realidad política y económica.¹⁴ El interés creciente en el

medio gráfico también ayudó a estimular la producción colaborativa y comunitaria a través de colectivos que condujeron a numerosas redes de apoyo transnacionales establecidas durante este período.¹⁵ Por lo tanto, dado el lugar que el medio tenía en la producción artística puertorriqueña y latinoamericana, la elección de los organizadores de centrarse en el grabado para la BSJ parecía casi natural.

Desde su inicio, la BSJ trató de mantener sus objetivos y su modelo curatorial. Los cambios en las prácticas estéticas y el gusto artístico se combinaron con la controversia de la política local, los recortes en el financiamiento de las artes y los problemas con la organización interna de la bienal, lo que significaba que ésta estaba en un proceso de transformaciones constantes. En tanto el mundo del arte experimentaba un "boom bienal" en los años 90, señalado por la proliferación mundial de bienales de arte y la aparición del curador global, los artistas, los críticos y los historiadores puertorriqueños involucrados con la BSJ expresaron sus preocupaciones sobre su relevancia.¹⁶ Su conducción no se había adaptado a las cambiantes tendencias del mundo del arte durante los últimos años del siglo XX y comienzos del XXI. El grabado tradicional estaba en declive debido a los avances tecnológicos y al surgimiento de nuevos medios. Aún más importante era que los modelos de las bienales organizados en torno a las representaciones nacionales resultaban problemáticos y no eran viables en el contexto de desarrollo del neoliberalismo y del flujo incesante de las migraciones. Después de su décimo tercera edición los administradores, curadores y organizadores de la BSJ finalmente admitieron la situación; fueron conscientes de que, si querían que la bienal sobreviviera, no podía continuar funcionando del mismo modo. El Instituto de Cultura Puertorriqueña designó a Mari Carmen Ramírez, curadora puertorriqueña residente en Houston, para asumir la responsabilidad de reconceptualizar la exposición.

Cambiar la marca de Trienal

La edición inaugural en 2004 de la *Trienal* de Mari Carmen Ramírez fue una empresa monumental que se encargó de repensar el grabado en un campo expandido. A fin de lograr eficiencia discursiva, su equipo curatorial –que incluía a Justo Pastor Mellado, Harper Montgomery, José Roca y Margarita Fernández Zavala– tuvo que dar cuenta de los cambios tanto digitales como conceptuales que desplazaron al objeto artístico. La noción de poligráfica se desarrolló a partir del entendimiento de que ahora existe una "capacidad ilimitada para generar, procesar y distribuir imágenes de forma

interactiva y multimedial a través de una amplia gama de soportes, que incluyen, entre otros, el papel".¹⁷ Además de ampliar los parámetros de las artes gráficas, que anteriormente se habían limitado a las técnicas bidimensionales tradicionales de relieve, incisión, planografía y estarcido, la *Trienal* de Ramírez buscó mapear las relaciones artísticas más allá de los límites de la geografía y la nacionalidad.¹⁸ Ella insistió en que la condición colonial de Puerto Rico requería una posición estratégica en el intercambio cultural y económico. La nueva estructura de la *Trienal* abordó los grandes cambios demográficos en los Estados Unidos a través de una operación simbólica central que daría cuenta de la naturaleza transnacional y altamente móvil de los artistas en el siglo XXI. Ramírez tituló su exposición *Trans / Migraciones: La gráfica como Arte Contemporáneo* para enfatizar este cambio geopolítico.¹⁹ *Trans / Migraciones* se organizó en torno a cuatro ejes conceptuales: *refutaciones*, obras que emergen del conflicto; *grillas*, trabajos que abordan mapas físicos y mentales; *inserciones*, intervenciones en espacios públicos, incluido internet; y *fuera de registro*, que reflejaba el contrapunto entre la tradición del grabado y el deseo de experimentar más allá de las normas.

Entre los más de ochenta artistas individuales y colectivos incluidos en la exhibición, se destacaron los provocativos grabados del artista chicano Rupert García en la sección titulada *refutaciones*.²⁰ A pesar de ser considerado uno de los maestros de artes gráfico en los Estados Unidos, García no pudo ser seleccionado para participar en la BSJ durante muchos años dado que había nacido en French Camp, California, en 1941. Después de servir en la Fuerza Aérea de Estados Unidos, el artista mexicanoamericano había estudiado Bellas Artes en San Francisco State College (luego Universidad) con artistas hiperrealistas y Pop. Pero como afirma el historiador del arte Ramón Favela, "García se apropió de los dispositivos pictóricos y las premisas del arte pop y los subvirtió desde una perspectiva chicana y del Tercer Mundo para servir a sus fines estéticos e ideológicos, que eran muy diferentes del frío desapego y la 'neutralidad' sin compromiso político de los artistas Pop anglo-norteamericanos y su legado".²¹ El estilo gráfico característico de García adopta una estética minimalista, reduciendo las figuras a plantillas básicas de un solo color, al mismo tiempo que se apropia del lenguaje de la publicidad para incitar preguntas políticamente más comprometidas. Además, como fundador de uno de los primeros talleres de serigrafía basados en un campus universitario en los Estados Unidos, continuaría capacitando a varios artistas destacados incluido Juan Fuentes.²²

Los grabados de Garcia se consideran precursores de las estrategias posmodernas que cobraron importancia en la década de 1980 a través del trabajo de una nueva generación de artistas como Daniel Joseph Martínez, también presentada en esta edición de la *Trienal*. El grabado y colografía *Black Man and Flag* (Hombre negro y bandera) (**Fig. 1**) es representativo de su período de participación activa en la Tercera Huelga Mundial en San Francisco, conocida como la huelga estudiantil más larga en la historia de la nación, cuando los estudiantes lucharon por la institucionalización del programa de estudios étnicos. La bandera vertical de Garcia parece estar de luto con profundas rayas negras que se asemejan a los barrotes de la prisión y la silueta roja de un activista de las Panteras Negras en el ángulo superior derecho. La crítica Lucy Lippard vio estos íconos como “monumentos, a los logros, a veces sufrimientos, de aquellos retratados, así como homenajes visuales a su coraje intelectual o social”.²³ Otro trabajo mostrado en la *Trienal* fue *Decay Dance* (Danza de la decadencia) (**Fig. 2**), presenta un juego irónico sobre la palabra decadencia que distorsiona el retrato de la Mona Lisa sobre la figura de la avena Quaker para comentar sobre las distinciones del modernismo greenbergiano entre arte elevado y arte bajo.²⁴

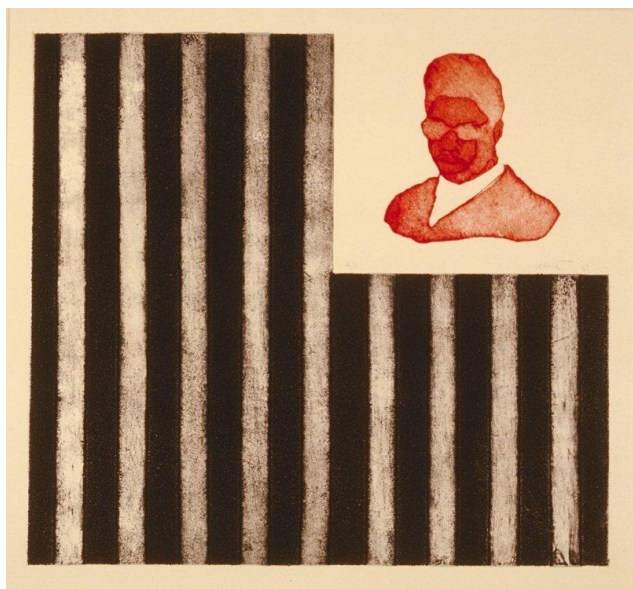


Fig. 1. Rupert Garcia, *Black Man and Flag*, 1967, Grabado y colografía en papel Rives BFK, imagen 43,18 x 45,72 cm, papel 53,34 x 55,88 cm, edición de 5. Cortesía de la Rena Bransten Gallery.

Mientras que la obra de Garcia se basa en el activismo estético de los largos años sesenta y en la política del Tercer Mundo de San Francisco, su debut en la *Trienal* evitó el marco del nacionalismo, en su caso el nacionalismo chicano, a fin de crear

conexiones hemisféricas. Fue una oportunidad excepcional para los visitantes de ver su trabajo junto con el del grabador uruguayo Luis Camnitzer (n. 1937) radicado en Nueva York, el puertorriqueño Antonio Martorell (n. 1939) y el taller peruano E.P.S. Huayco.²⁵ En lugar de centrarse en la identidad de los creadores o en el contexto nacional específico que inspiró su trabajo, esta sección de la *Trienal* reunió objetos impresos que respondían a diversas formas de conflicto político y armado tales como las que se observaban en el homenaje de Garcia al radicalismo negro y en los fotogramados de Camnitzer, relacionados con la guerra química desplegada por el ejército de los Estados Unidos en Vietnam.²⁶ Las persistentes cualidades del arte gráfico para impugnar formas dominantes de poder se expandieron a través de gestos conceptuales como las efímeras huellas de Jennifer Allora (n. 1974) y Guillermo Calzadilla (n. 1971), conocidos como Allora y Calzadilla, que aparecieron en la portada del catálogo de la *Trienal*, y cuyo trabajo de performance protestaba contra las maniobras militares de los Estados Unidos en la Isla de Vieques. La *Trienal* facilitó un diálogo hemisférico socialmente comprometido e inter generacional entre estos artistas.

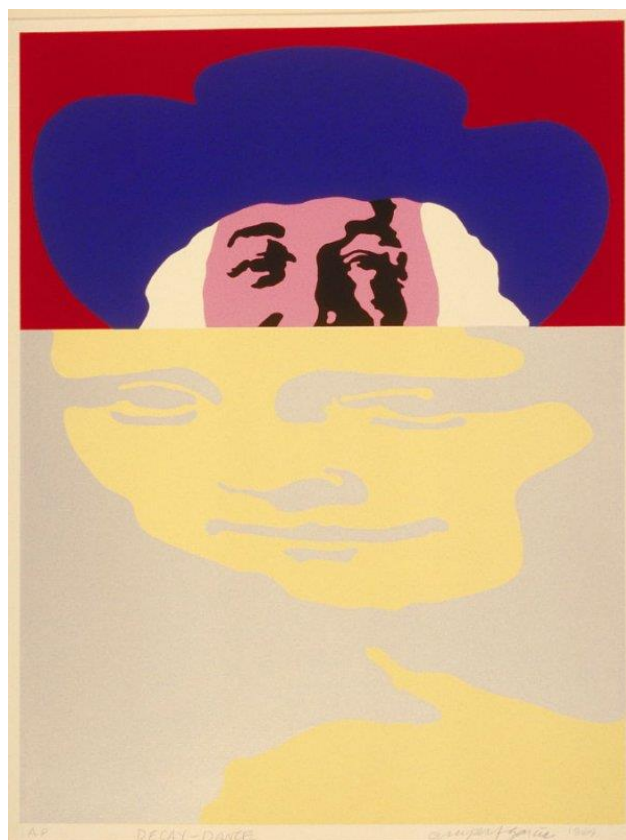


Fig. 2. Rupert Garcia, *Decay Dance*, 1969, Serigrafía sobre papel, imagen 63,18 x 48,26 cm, papel, 66 x 50 cm, edición de 50-75. Cortesía de la Rena Bransten Gallery.

El curador brasileño Adriano Pedrosa fue el director artístico de la segunda edición de la *Trienal* en 2009. Pedrosa y su equipo curatorial, que incluía a Jens Hoffman, Julieta González y Beatriz Santiago Muñoz, dieron mayor énfasis a la generación de la cultura impresa mediante prácticas experimentales que incluyeron el encargo de libros de artista, carteles, revistas, papeles murales, así como una serie de exposiciones individuales y grupales centradas en periódicos, banderas, archivos personales y billetes de dinero. Entre los proyectos más exitosos, el equipo supervisó la creación de una revista de la *Trienal* titulada *Número Cero* que constaba de seis números, cada uno editado por un artista o curador. Rita Gonzalez, artista y curadora de arte contemporáneo en el Los Angeles County Museum of Art, editó el quinto número e invitó a artistas, curadores e historiadores del arte a "sumar sus recuerdos acerca de alguna revista importante ya no existente que hubiese impactado en su investigación o práctica".²⁷ Los cortos ensayos de reflexión aparecieron uno al lado del otro precedidos por la portada de esta revista efímera. Basándose en la búsqueda de una poeta perdida y su revista en la novela *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño, Gonzalez tituló su número *Caborca* (Figs. 3 y 4). Su edición de la revista parecía encarnar perfectamente la ambición de la *Trienal* de crear un diálogo entre las culturas impresas del norte y del sur. Fue un gesto sutil y poético que, sin embargo, produjo encuentros accidentales, aunque orquestados, entre latinoamericanos y sus comunidades diaspóricas en los Estados Unidos. Presentado en la sala de lectura especialmente diseñada que formaba parte de la *Trienal*, su tema tuvo el efecto dominó de un guijarro en el agua, ya que proliferó en múltiples archivos después de la exposición, abriéndose camino en las colecciones especiales de bibliotecas de todo el continente.

En sus páginas encontramos publicaciones periódicas de arte con historias truncadas, interrumpidas por situaciones financieras o políticas, anécdotas de revistas que alteraron las trayectorias profesionales e historias míticas de revistas que no existieron. El historiador de arte C. Ondine Chavoya contribuyó con una entrada sobre el *Detroit Artists Monthly*, específicamente el número de febrero de 1978 dedicado al "padre del arte de la correspondencia" Ray Johnson (Fig. 5). El doble retrato en la portada presenta una vista de perfil de Johnson con una foto postal de Patssi Valdez, la reconocida artista y miembro del grupo vanguardista de East L.A. ASCO, colgando de su oreja derecha. Para Chavoya, el encuentro con este diario fue significativo porque proporcionaba pruebas de que el trabajo de ASCO circulaba dentro de las redes de vanguardia, dado el uso de Johnson de la No-Movie

de ASCO como arte correo portátil.²⁸ Sin embargo, la omisión de la identidad de ASCO o de Patssi Valdez en la imagen de la portada o en las páginas de la revista –que incluyó una larga entrevista con Ray Johnson diciendo que había elegido una “fotografía a color de una mujer muy hermosa con una mirada intensa en su rostro, una especie de española con lápiz de labios rojo y maquillaje... mirando a la cámara con lascivia”, pero que era incapaz de recordar la fuente de la que la había obtenido, es ilustrativa de la obscuridad de los colectivos de arte chicanx en los Estados Unidos, incluso cuando eran completamente visibles.²⁹ Volviendo a la edición bilingüe, la historia de Chavoya junto a las notas de Gabriela Rangel sobre la revista *Rayado Sobre el Techo* (Venezuela) o la discusión de Cristián Silva sobre la poética de *Quebrantahuesos* (Chile) remiten a amplias experiencias hemisféricas de subculturas artísticas mediadas por el lenguaje de la impresión. Gonzalez lo hizo parecer fácil, aunque probablemente fuese un proyecto que requiriese meses de producción entre un equipo grande y la *Trienal* estaba en el centro de esta mediación.

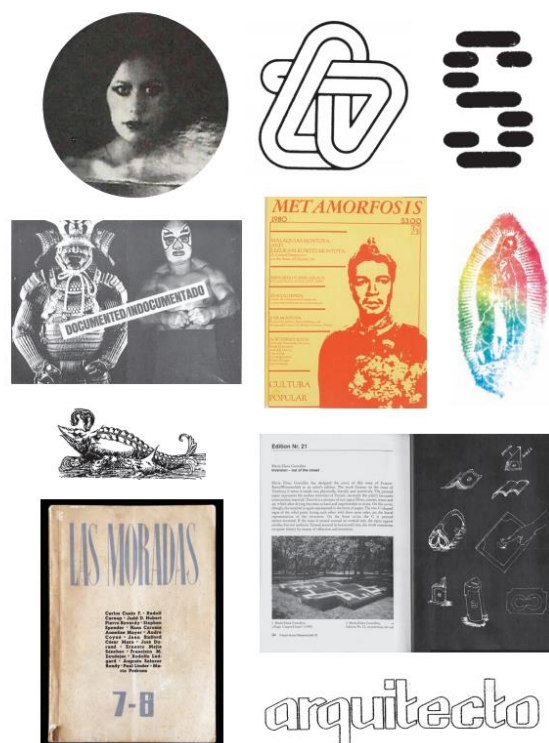


Fig. 3 Portada y tabla de contenidos, *Número Cero 5 Caborca*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2009. Cortesía de Rita Gonzalez.

La curadora Deborah Cullen, establecida en Nueva York, escribe: "Desde principios del siglo XX, artistas caribeños, latinos y latinoamericanos han estado creando y participando en 'zonas de contacto'

[siguiendo a Mary Louise Pratt], espacios de talleres dedicados a la práctica gráfica colaborativa en los que artistas procedentes de diversos países pueden hablar entre ellos, aprender y colaborar".³⁰ Cullen fue curadora principal de la tercera edición de la *Trienal* en 2012 y tituló su exposición *The Hive* (El Panal) para reflexionar sobre el legado del taller colaborativo. El concepto curatorial derivaba de su experiencia de trabajo en el Taller de Grabado de Robert Blackburn. Hijo de inmigrantes jamaquinos negros, Blackburn (1920-2003) apoyó el desarrollo del grabado experimental a través de su taller de litografía, que fundó en Nueva York en 1948, así como también a través de su rol como primer maestro impresor de Universal Limited Art Editions, donde colaboró en proyectos con Robert Rauschenberg y Larry Rivers, entre otros. Inspirado por el modelo de colaboración de Blackburn, Cullen utilizó estas "zonas de contacto" para poner en un primer plano estos "sitios difíciles de categorizar" en las Américas. A diferencia de los curadores anteriores, Cullen hizo mayor énfasis en proyectos colaborativos como Beta-Local en San Juan, SOMA en Ciudad de México y el grupo Mondongo en Buenos Aires.

NÚMERO CERO 5
CABORCA

2-3 BILL KELLEY, JR. <i>Latin American Art Magazine</i>	8-9 GABRIELA RANGEL <i>Rayado sobre el techo</i>	16-17 RITA GONZÁLEZ <i>Número Cero CABORCA</i>	26-27 VICTOR ZAMUDIO TAYLOR <i>La Línea Quebrada</i>
4-5 CRISTIÁN SILVA <i>Quebrantahuesos</i>	10-12 JOSE FALCONI <i>Las Moradas</i>	18-20 C. ONDINE CHAVOYA <i>Detroit Artists Monthly</i>	28-29 ARTURO ERNESTO ROMO-SANTILLANO <i>Filth Saints / Manifestos / Ballons</i>
6-7 ELVIS FUENTES <i>Revista Cero</i>	14-15 MARIO GARCÍA TORRES <i>Casper</i>	22-23 TERE ROMO <i>Metamorfosis</i>	30-31 TOMÁS YBARRA-FRAUSTO <i>Artes Visuales</i>
	24-25 TOBIAS OSTRANDER <i>Arquitecto</i>		

Fig. 4. Portada y tabla de contenidos, *Número Cero 5 Caborca*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2009. Cortesía de Rita Gonzalez.

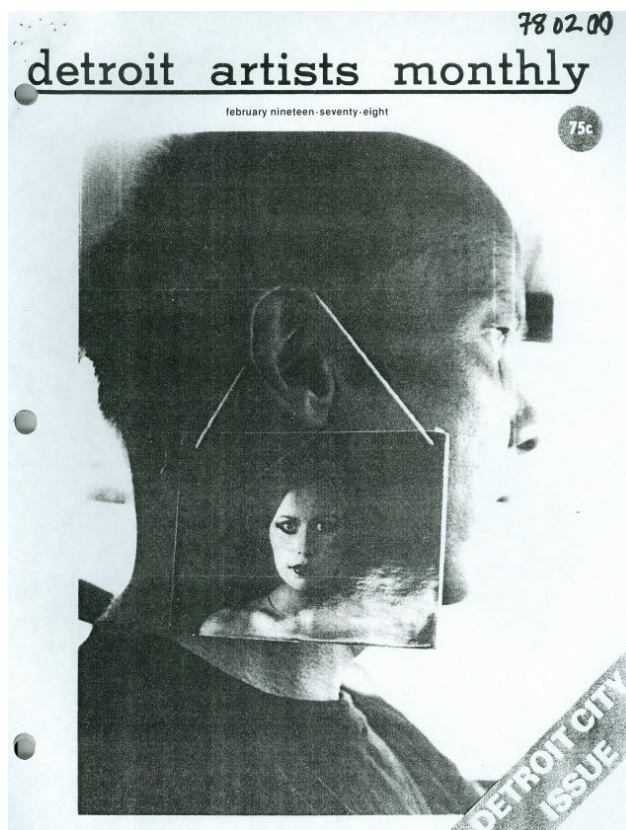


Fig. 5. Portada, *Detroit Artists Monthly*, febrero 1978. Cortesía de Ray Johnson Estate.

Entre los proyectos presentados en el Antiguo Arsenal de la Marina Española, Cullen incluyó un *portfolio* grupal titulado *Manifestaciones* del colectivo de arte Dominican York Proyecto Gráfica (DYPG) (Fig. 6). Fundado en 2009, el DYPG reunió a artistas de descendencia dominicana de Nueva York con el propósito de debatir sus experiencias en la diáspora. El grupo reclamó intencionalmente la denominación una vez peyorativa de "dominicana york", una dicción utilizada por los dominicanos de la clase alta para desdeñar a sus homólogos de clase trabajadora y migrantes como una subclase indeseable y criminal. Los dominicanos son uno de los grupos étnicos de mayor crecimiento en la ciudad de Nueva York, en tanto son relativamente recién llegados carecen de una infraestructura cultural y a menudo se ven eclipsados por la presencia de largo plazo y las ventajas de representación de los nuyoricans, los puertorriqueños con sede en Nueva York. La disparidad es particularmente aguda en el ámbito artístico donde los nuyoricans han fomentado lugares institucionales como Taller Boricua y El Museo del Barrio desde la década de 1960. Invocando su creciente presencia y su intención de establecerse, en *Day Dreaming / Soñando Despierta* (Fig. 7) la artista Scherezade García (1966) transforma la grilla modernista de Manhattan en un

paisaje tropical con palmeras que se elevan desde el Central Park. Las impresiones DYPG en San Juan, Puerto Rico, y el sabio y prismático ejemplo de Robert Blackburn, movilizaron las interconexiones de las diásporas caribeñas a menudo fracturadas por sus diversas historias lingüísticas y coloniales. La *Trienal* une a estas naciones insulares y sus comunidades dispersas para reflexionar sobre la relevancia histórica y contemporánea de estas "zonas de contacto" transnacionales del grabado.



Fig. 6. Instalación del portafolio *Manifestaciones* del colectivo Dominican York Proyecto Gráfica, 2010, 12 grabados, edición de 25, 27,94 x 38,1 cm. Cortesía de Pepe Coronado.

Conclusión

Estas maniobras curatoriales, que amplían nuestras definiciones de grabado y explican la movilidad transnacional de los artistas, ilustran las formas en que la *Trienal Poli / Gráfica de San Juan* sirve de puente para forjar un diálogo hemisférico entre artistas latinos y latinoamericanos. Transformar la *Bienal de San Juan* en la *Trienal Poli / Gráfica* significó ir más allá de los parámetros del grabado tradicional y de los marcos de representación nacional inherentes a la plataforma bienal. Estos cambios son particularmente significativos porque el fomento de un diálogo hemisférico sigue siendo una práctica poco común en los museos actuales. Después de todo, los paradigmas identitarios y de nacionalidad estructuran la mayoría de las colecciones del siglo XX, en las que también intervienen el racismo, el sexismo y el clasismo. Sin embargo, iniciativas recientes como *Pacific Standard Time* patrocinadas por la Fundación Getty, y en ella exposiciones como *Home – So Different, So Appealing* (Hogar – tan distinto, tan convocante) (2017), *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (Mujeres radicales: Arte latinoamericano, 1960-1985) (2017), y *Mundos Alternos: Art and Science*

Fiction in the Americas (Mundos alternos: Arte y ciencia ficción en las Américas) (2017) están trabajando para redefinir estos modelos curatoriales con el propósito de concebir la producción cultural desde perspectivas descentradas y multimodales. Estas iniciativas, al igual que la *Trienal*, inevitablemente intervendrán en la composición de las colecciones del siglo XXI.

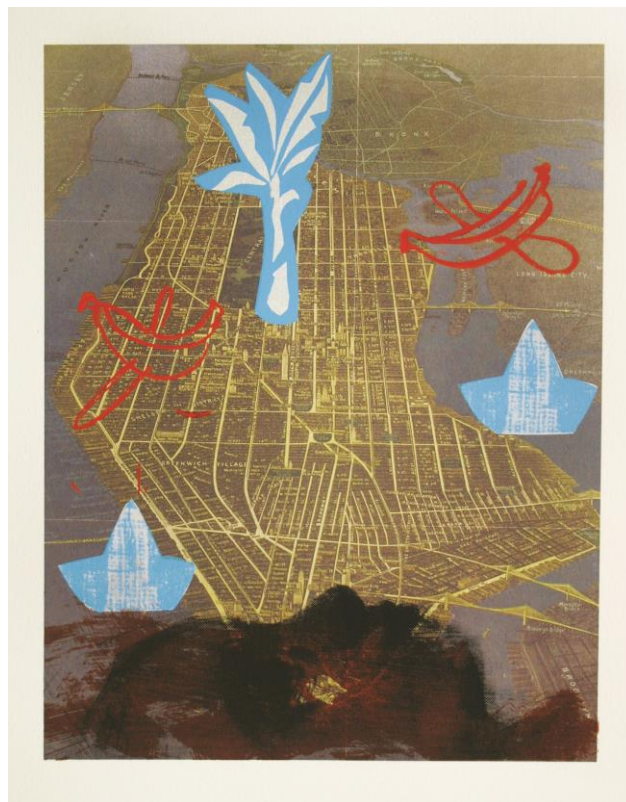


Fig. 7. Scherezade García, *Day Dreaming/Soñando Despierta*, 2010. Serigrafía e impresión digital, imagen 17,78 x 22,86 cm, papel 27,94 x 38,1 cm, edición de 25. Cortesía de la artista.

A menudo no consideramos hasta qué punto la *Trienal* opera como una mega-exposición y, como tal, participa en grandes cambios que se producen en el circuito global de las bienales. Entre los ejemplos más recientes de curadores que se apartan de las restricciones del modelo nacional, podemos considerar la 53^o Bienal de Venecia (2009), en la que el comisario Nicolaus Schafhausen encargó al artista británico Liam Gillick (n. 1964) que exhibiese en el pabellón alemán. La maniobra, que no tenía precedentes, causó muchas críticas y transformaciones en la dirección, así como elogios de los críticos que citaron la internacionalización del mundo del arte como razón suficiente para cuestionar la competencia artística nacional en los Giardini.³¹ Pero sería ingenuo suponer que la globalización del mundo del arte y la continua

expansión no regulada del mercado, posiciona a estas mega exposiciones en condiciones de intervención equivalentes. La condición colonial de Puerto Rico y las devastadoras medidas de austeridad impuestas por los Estados Unidos de América en el territorio de la isla afectan drásticamente su infraestructura cultural y su capacidad de sostener el patrocinio de la *Trienal*.

En relación con esto, nuestro ensayo se centra en los objetivos hemisféricos de la *Trienal* observados a través de la lente de los artistas latinxs en los Estados Unidos de América. Las políticas del mercado neoliberal han causado importantes cambios demográficos en los Estados Unidos, provocando el aumento de las migraciones desde América Latina. Ahora más que nunca es importante "construir un puente sin precedentes entre [estas] comunidades" para comprender su conexión más allá de las realidades económicas de las migraciones y las remesas.³² La *Trienal* ofrece un puente desde la isla en el que convergen culturas impresas del sur y el norte. Para muchos artistas latinxs representa su primera oportunidad de encontrarse en un terreno común con artistas de América Latina, yendo más allá de los paradigmas culturales nacionalistas de los años sesenta. Este cambio continúa con el surgimiento de exposiciones post identitarias de artistas de grupos minoritarios en Estados Unidos, que incluyen *Freestyle* (2001) en el Studio Museum en Harlem y *Phantom Sightings: Art After the Chicano Movement* (2008) en el Los Angeles County Museum of Art. Pese a todo, la política de exhibición que presenta la sincronización de las artes gráficas del norte y del sur no puede deshacer las décadas de marginación cultural de artistas de las minorías racializadas en los Estados Unidos. Tampoco puede igualar el desarrollo desigual de la infraestructura cultural en ciudades latinoamericanas que se encuentran lejos de centros metropolitanos como San Pablo o Buenos Aires. También debemos admitir que, en muchos sentidos, el puente isleño de la *Trienal* es una ficción operativa, una idealización de *Nuestra América* de José Martí que cada tres años, durante tres o cuatro meses, pone a estas culturas en conversación. Exponer en la *Trienal* implica entablar un diálogo sobre las diferencias, comprender las relaciones asimétricas entre particulares contextos sociales, desconfiar de los esencialismos y permanecer atentos a los interlocutores imperiales. Es precisamente porque es una ficción operativa que vale la pena hacerla continuamente realidad, a fin de conectar las artes gráficas con la vida cotidiana en las Américas.

Notas

¹ El título *Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano* fue corregido en 1984 a fin de incluir "y del Caribe". El cambio coincidió con el lanzamiento de la *Bienal de La Habana*, focalizada en el arte Latinoamericano y de los países del Caribe.

² Mari Carmen Ramírez, "Stamping (Molding) Marks: The San Juan Triennial Tracking the New Century", en *Trans/Migrations" Graphics as Contemporary Art, San Juan Poly/Graphic Triennial: Latin America and the Caribbean*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2004, p. 15.

³ *1ra Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan Puerto Rico*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970.

⁴ Mari Carmen Ramírez, "Introducción", en Mari Carmen Ramírez y Theresa Papanikolas (eds.), *Collecting Latin American Art for the 21st Century*, Houston, Museum of Fine Arts Houston, distribuido por University of Texas Press, 2002, p. 19.

⁵ Instituto de Cultura Puertorriqueña, *1ª Bienal del Grabado (catálogo general)*, San Juan, PR: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970. Ver también: Flavia Marichal Lugo (ed.), *Abrapalabra la letra mágica: carteles 1951-1999*, Río Piedras, Museo de Historia, Antropología y Arte, UPR, 1999 y Carmen Dolores Hernández, *Ricardo Alegría: una vida*, San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2002, p. 192.

⁶ *Requisitos de los Participantes* bajo "Reglamento de la Bienal" en Instituto de Cultura Puertorriqueña, *op. cit.*, p. XII.

⁷ Marta Traba, "El éxito de los derrotados", *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, n. 13.47, Abril-Junio 1970, pp. 8-11. Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México DF, Siglo Veintiuno, 1973.

⁸ Beatriz Ruiz de la Mata and Ismael Torres, "Alegan discriminación en la bienal", *El Nuevo Día*, 9 de abril de 1979, p. 5. Carta de Carlos Sanz a Jacinto Quirarte, Abril 18, 1979. Archivo personal de Teresa Tió. "Enmendarán reglamento para entrada de chicanos", *El Nuevo Día*, Mayo 25, 1979, p. 38. "Cuarta Bienal del Grabado", *El Mundo*, 26 de mayo de 1979, p. 8-A. González, "The Politics of Display", 148-149, pp. 203-204.

⁹ "Reglamento 5ª Bienal del Grabado Latinoamericano", *5ª Bienal del Grabado Latinoamericano*, San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1981, p. XIV.

¹⁰ Los artistas Chicanxs que participaron en la 5ª BSA fueron: Carmen Lomas Garza, Ralph Maradiaga, César Augusto Martínez, Gloria Maya, Vicente P. Rascon, and Xavier Viramontes. "Artistas participantes de la 5ª Bienal", *Ibidem*.

¹¹ Este modelo continúa en la renombrada *Trienal Poli/Gráfica de San Juan*.

¹² Cuatro de los talleres de arte gráfico más influyentes financiados por el gobierno de Puerto Rico fueron la División de Cine y Gráfica de la Comisión de Parques y Recreación Pública (1946), la División de Educación Comunitaria (1949), el Centro de Arte Puertorriqueño (1950) y la Instituto de Cultura Puertorriqueña (1955). El establecimiento de estas instituciones y talleres junto con los cambios en las políticas económicas, culturales y políticas durante el período inicial de la posguerra, creó un nicho para el surgimiento del BSJ. Estos talleres se basaron en parte en los modelos establecidos por los programas gubernamentales de recuperación del New Deal y las agencias de alfabetización, así como por artistas y talleres mexicanos revolucionarios y posrevolucionarios como el de José Guadalupe Posada (1852-1913) y el Taller de Gráfica Popular establecido en 1937. Cabe señalar que hasta la fecha, el grabado se considera el medio nacional de arte en Puerto Rico.

¹³ María del Mar González, "The Politics of Display: Identity and State at the San Juan Print Biennial, 1970-1981", Tesis de doctorado, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2013. María del Mar González-González, "La Hoja Nacionalizada: DIVEDCO's Graphic Arts", *Aztlan: A Journal of Chicano Studies* 42, n. 1, 2017, pp. 163-178.

¹⁴ Marta Traba, *Art of Latin America, 1900-1980*, Baltimore, Inter-American Development Bank y The Johns Hopkins University Press, 1994, pp. 134-136.

¹⁵ Marta Traba observa un estallido de actividad en las artes gráficas de América Latina (de manera significativa, incluye a Puerto Rico como parte de América Latina) durante la segunda mitad del siglo XX. Esta expansión, explicó, fue en parte el resultado de las numerosas bienales y competiciones iniciadas en la década de 1960 que promovieron el medio. Las cuatro bienales clave que ella nombró fueron las de Venezuela (1959), Chile (1963), Colombia (1970) y Puerto Rico (1970). *Ibidem*, p. 136. Ver también María Elvira Iriarte, *Historia de la serigrafía en Colombia*, Bogotá, Ediciones de la Universidad Nacional de Colombia, 1986, p. 19 y Ramírez, *Stamping (Molding) Marks... op. cit.*, pp. 18-19.

¹⁶ La mayoría de los historiadores del arte marcan el boom con el éxito de la Bienal de La Habana a partir de 1984 y la primera entrega de la Bienal Internacional de Estambul en 1987. Muchos académicos también consideran ambas bienales las primeras bienales mundiales por su inclusión de países "periféricos". Las bienales dignas de destacarse durante el período de "auge" son: Dak'Art (establecida en 1992), Gwangju (1995), Johannesburgo (1995) Manifesta (1996), Mercosul (1996) y Berlín (1998).

¹⁷ Ramírez, *Stamping (Molding) Marks... op. cit.*, p. 19.

¹⁸ Para una crítica de la adhesión a las técnicas bidimensionales y al modelo nacional, ver Diógenes Ballester, "Perspectives on the Twelfth San Juan Biennial of Latin American and Caribbean Printmaking at the

Transition to the 21st Century", *XII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano*, San Juan, P/R., Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1998, pp. 7-18.

¹⁹ *Trans/Migrations* continuó el formato de la BSJ con una exhibición general y exposiciones homenaje. La edición de 2004 dedicó exhibiciones individuales al argentino Antonio Berni y a la artista colombiana Beatriz González, así como a las exhibiciones grupales tituladas *Inscrit@s & Proscrit@s* que se focalizaron en las seis décadas previas del grabado experimental de Puerto Rico. Las exhibiciones fueron complementadas por una serie de manifestaciones, conversaciones y un simposio internacional titulado "La gráfica hoy".

²⁰ El artista no utiliza acento en García.

²¹ Ramón Favela, "The Pastel Paintings of Rupert Garcia: A Survey of the Art of Unfinished Man, Inside-Out", en *The Art of Rupert Garcia: A Survey Exhibition*, San Francisco, Chronicle Books and the Mexican Museum, 1986, p. 11.

²² Michael Rossmann, "The Evolution of the social serigraphy movement in the San Francisco bay area, 1966-1986", en *Speak you have the tools*, exhibition catalogue, Santa Clara, De Saissett Museum, 1987, s.p.

²³ Lucy Lippard, "Rupert Garcia: Face to Face", en *Rupert Garcia: Prints and Posters, 1976-1990*, San Francisco, The Fine Arts Museum of San Francisco, pp. 28-31.

²⁴ *Ibidem*, p. 31.

²⁵ El taller E.P.S. Huayco fue formado en Lima por María Luy, Francisco Mariotti, Rosario Noriega, Herbert Rodríguez, Juan Javier Salazar, Armando Williams, y Mariella Cevallos.

²⁶ Para más información sobre *Agent Orange Series* de Camnitzer, ver Mari Carmen Ramírez, "Moral Imperatives: Politics as Art in Luis Camnitzer", en Jane Farver (ed.), *Luis Camnitzer: Retrospective Exhibition, 1966-1990*, Bronx, Lehman College, 1991, p. 10.

²⁷ Gonzalez no emplea acento en su apellido. Rita Gonzalez, "Número Cero Caborca", *Número Cero* 5, 2009, p. 16.

²⁸ C. Ondine Chavoya, "On Detroit Artists Monthly, Feb. 1987 [sic]", *Número Cero* 5, 2009, p. 18.

²⁹ Ray Johnson, entrevista de Diane Spodarek y Randy Delbeke, "Ray Johnson", *Detroit Artists Monthly*, February 1978, p. 9.

³⁰ Deborah Cullen, "Contact Zones: Places, Spaces, and Other Test Cases", en *El Panal/The Hive 3era Trienal Poli/Gráfica de San Juan*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2012, p. 23. Mary Louise Pratt define las "zonas de contacto" como "espacios sociales en los que las culturas se encuentran, chocan y se enfrentan entre sí, a menudo en contextos de relaciones de poder altamente asimétricas como el colonialismo, la esclavitud o sus secuelas, tal como se viven en muchos partes del mundo de hoy". El uso que hace Cullen del término difiere en el

sentido de que ella concibe el taller como un lugar de encuentro no jerárquico para diversos artistas gráficos. Para la definición original ver Mary Louise Pratt, "Arts of the Contact Zone", *Profession*, 1991, pp. 33-40 y *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London, Taylor & Francis, 1992, p. 4.

³¹ Kari Rittenbach, "Good sport: Liam Gillick takes on the German Pavilion", *Art in America*, Junio 5, 2009. Eva Huttenlauch, "Press Release November 2009: Liam Gillick at the German Pavilion", Deustcher Pavillon Archives, November 2009, electronic document: http://archiv.deutscher-pavillon.org/2009/press/eng/Press_Release_Nov_2009.pdf

³² Ramírez, "Introducción", *op. cit.*, p. 19.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Reinoza, Tatiana; González, María del Mar; "La Isla como Puente: Reconceptualizando la *Trienal Poli / Gráfica de San Juan*". En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No. 11 | 2do. semestre 2017, pp. 173-182

Recibido: 21 de noviembre de 2017

Aceptado: 1 de diciembre de 2017