

# Interview:

## ENTREVISTA CON GUSTAVO LARACH, CURADOR GENERAL DE LA TERCERA BIENAL DE HONDURAS

Emmanuel Ortega, Ph.D. Student, Department of Art and Art History,  
University of New Mexico

La Tercera Bienal de Artes Visuales de Honduras se celebró en agosto del 2010 a solo poco más de un año del golpe de estado que cambió el panorama político del país. El golpe terminó con la presidencia constitucional de Manuel Zelaya mientras que la derecha, ayudada por las fuerzas militares, impusieron como mandatario interino a Roberto Micheletti. Bajo este clima político, se desarrolló esta importante bienal que indiscutiblemente responde en varios niveles a la situación política de Honduras. Gustavo Larach, como curador general, responde aquí a un breve cuestionario sobre la relación que existió entre artistas, coordinadores y espectadores de la bienal hondureña, no solo durante los meses de su apertura al público, sino también durante el proceso de organización e instalación.

**Emmanuel Ortega:** *¿En esta tercera bienal, como se desarrollaron las tendencias de resistencia de los artistas participantes sin haber comprometido el futuro de esta importante bienal, sobre todo teniendo en cuenta la proximidad de los estragos políticos del verano de 2009?*

**Gustavo Larach:** La pregunta es interesante porque la gran mayoría de los artistas que participaron en la bienal forman parte del colectivo llamado Artistas en Resistencia (AenR). En él convergen no solo artistas visuales sino también poetas, narradores, teatristas, y músicos, significativamente la banda Café Guancasco, cuyos conciertos han sido clausurados violentamente por la policía. La bienal, sin embargo, no es financiada por el estado hondureño, sino por una fundación extranjera. Además, los directivos de la instancia organizadora de la bienal, Muejres en las Artes (MUA), nos cedieron totalmente la responsabilidad a los curadores de seleccionar a los artistas y obras con los cuales habíamos de configurar la exhibición. Una decisión por parte de los organizadores de la bienal fue no instalar la bienal en el museo para la identidad nacional, que es un espacio que opera discursivamente dentro de los parámetros oficiales de la cultura hondureña. Instalamos la

bienal más bien en la Galería Nacional de Arte (GNA), que tiene su sede en un edificio histórico, justo en el centro de Tegucigalpa, contiguo al congreso nacional. La GNA nos permitía superponer al arte contemporáneo exhibido en la bienal sobre los valores históricos inherentes al sitio. Por ejemplo, el Taller de la Merced, colectivo artístico que operó durante la década del setenta y fue uno de los primeros grupos en buscar pluralidad en la producción artística de honduras, además de buscar la forma de referenciar la problemática social en su trabajo, se desarrolló en el llamado Paraninfo situado frente a la Plaza de la Merced, que a partir de mediados de los noventa se convirtió en la GNA. De hecho, meses antes de inaugurar la bienal, la Plaza de la Merced fue el sitio de intensas confrontaciones entre los ciudadanos que que protestaban contra el golpe y la policía represiva.

En el contexto de la BAVH, el artista Walter Suazo, para el caso, aprovechó el sitio en beneficio de las cualidades discursivas de su obra *Piedad*, que consistió en una instalación sonora en la sala que exhibe la platería eclesiástica colonial en la GNA. Los registros de audio, grabaciones de sermones dictados por autoridades eclesiásticas que apoyaron el golpe de estado, estimulaban al público a evaluar críticamente el papel hegemónico que la Iglesia Católica ha jugado en la política hondureña, y a captar la continuidad histórica de esa condición que se proyecta hasta el presente.

**EO:** *Considerando la libertad otorgada a los curadores por parte de los organizadores a explorar temas políticos recientes como los del golpe de estado, ¿cual crees tú que fue la recepción general de la bienal? En otras palabras, y dentro de tus observaciones, ¿cuál fue la reacción del público hacia el arte con referencias obvias al golpe, como la pieza de Darwin Rodríguez titulada Camuflaje?*

**GL:** *Camuflaje* (Plate 9) es un buen punto de partida para elaborar sobre el entusiasmo en torno a las piezas con referencias políticas. La pieza en sí consistía en un tanque de guerra pintado a escala mayor a la natural en una pared de más de 6 por 4 metros. La pieza incorporaba la participación del público, para quien el artista facilitó estampas con formas de cartucho blancos que este aplicaba sobre el tanque durante las semanas que estuvo abierta la exhibición. La misma noche de la inauguración un gran número de personas se dispusieron en fila para participar y cubrir de blanco el tanque, siendo la primera de estas personas la directora de la GNA. El estampado de

motivos florales blancos sobre el tanque excedió las expectativas de Darwin, pues la gente empezó a usar sus propias manos para estamparlas sobre el mural. De hecho, el público usó las galletas de jengibre en forma de niños y niñas que eran parte de la instalación titulada *Necrófago*, de Fernando Cortés, para aplicar pintura blanca sobre el mural.

*EO: Entonces, en parte, las reacciones a la pieza se vuelven un acto de sublimación en relación a la exclusión y represión política que viven la mayoría de los hondureños.*

**GL:** Sí, y de hecho, esta participación desbordaba del público demuestra no solo la simpatía de la gente por los significados y estrategias estéticas de los artistas, sino que también demuestra su interés de involucrarse en la producción y la reproducción de dicho significados y actitudes (Plate 10).

*EO: Continuando con las acciones del público, como ves tú el contraste entre la participación del espectador en la pieza de Darwin y el grafiti en los carteles de la entrada del GNA.*

**GL:** Los grafitis en la fachada de la GNA, en los muros del congreso y en tantos espacios urbanos de Tegucigalpa, constituyen un discurso gráfico de oposición que pernea todas las aéreas de la capital, señalando a los agentes de distintas instituciones sociales que ejecutaron y perpetuaron el golpe de estado y la crisis institucional hondureña. Este discurso, que combina texto con otros elementos visuales, se produce como una transgresión contra una pretendida funcionalidad social. La pieza *Corrección Idiomática*, de Darwin Rodríguez, asimiló el discurso transgresor de los grafiti al espacio legitimado de la galería mediante su intervención en el espacio urbano en la que corrige un texto de repudio al dictador Micheletti, cuyo el registro fotográfico es posteriormente incluido en la exhibición. Del lado del artistas, esto demuestra cierta continuidad con y empatía hacia el discurso perseguido del grafiti. Ahora, el contraste entre una pieza como *Camuflaje* y el grafiti consiste en que si bien el grafiti es un discurso frontal que encara directamente a las instituciones sociales dominantes y sus agentes, el mural opera conceptualmente mediante la complicidad del artista y el público, y de esa manera acarrea un intercambio dialógico. Además, los elementos de la significación son visuales, gestuales, y performáticos y crean por tanto un discurso que puede incorporar una gama más amplia de significados.

**EO:** *Continuando con el tema de significaciones relacionadas con el golpe de estado, ¿cómo es que contribuyen al diálogo político las piezas de otros artistas como Adán Vallecillo, Jorge Oqueli y Lucy Argueta?*

**GL:** El trabajo de Adán confronta al público con situaciones y realidades socio-económicas que la gente tiende a relegar a su inconsciente. Una conciencia más amplia sobre tales realidades como la pobreza extrema y la carencia de asistencia social, y una actitud socialmente más responsable, haría de Honduras un país más estable política e institucionalmente. El trabajo *La fisiología del gusto* (Plate 11) consiste en centenares de dientes humanos extraídos por misiones extranjeras en las áreas rurales más pobres del país. Los dientes son presentados en una bandeja de acero inoxidable y colocados sobre un pedestal negro. El hecho de que sean misiones humanitarias extranjeras las que hayan realizado el servicio odontológico, mas el estado muy deteriorado de muchos de los dientes, habla de la precaria situación del bienestar social en Honduras. La extracción de la mayoría de esos dientes pudo haberse evitado si las instituciones de bienestar social funcionaran adecuadamente. La disfuncionalidad de tales instituciones tiene que ver con la corrupción, mediocridad, y ambición personal de los oficiales involucrados en ellas. La yuxtaposición con la elegante bandeja dentro de la exhibición constituye una operación conceptual mediante la cual el artista teje un discurso que cuestiona la irresponsabilidad y falta de conciencia social de los oficiales involucrados en dichas instituciones: los centenares de dientes nos refieren al inmenso costo social del enriquecimiento ilícito de quienes deberían de ser agentes del cambio social.

En el caso de Lucy Argueta, su trabajo nos refiere a la supresión de los mecanismos de inserción social de la mujer. La pieza que Lucy expone en la bienal, titulada *Post-curtición* (Plate 12), presenta un vestido que remite al espectador a un momento pasado. El vestido ha sido cortado vertical y longitudinalmente por detrás, rigidizado mediante el tratamiento químico de la tela y suspendido mediante un sistema de cables y tensores. La prenda, en su momento instrumento de inserción social, significante de una serie de connotaciones que habrían permitido a quien lo vestía participar de muchos procesos sociales, es ahora exhibido como objeto de contemplación estética. Esta irónica operación conceptual nos hace pensar en la mutilación sufrida por el sujeto femenino que una vez pudo participar en la sociedad.

La mutilación y abuso de mujeres es una realidad constante en Honduras, exacerbada en el contexto del golpe de estado que el gobierno forzosamente prolonga mediante una brutal represión militar. Parte de esta terrible represión fue la violación de mujeres que se manifestaban en contra del golpe y que fueron ultrajadas sexualmente por los militares.

**EO:** *Como responderías a las posibles críticas de que el arte hondureño contemporáneo, más que un arte que responde a una tradición artística local, se desarrolla dentro de una estética conceptual más internacional.*

**GL:** Aunque no lo haya verificado, es posible intuir en el arte contemporáneo de Honduras influencias que viene de distintas geografías, como podrían ser Cildo Meireles y León Ferrari entre otros. Sin embargo, quiero agregar por lo menos dos puntos. Uno, la estética conceptualista, que ahora es parte de la escena mundial del arte, puede facilitar la lectura de esta producción artística hondureña y por tanto, permitir la circulación de los significados inscritos en las obras en un contexto global. Dos, si en las estrategias estéticas implementadas por los artistas se pueden intuir ecos de la producción artística de otras geografías, es el contexto social, económico y político particular de honduras lo que acentúa la intensidad discursiva de los trabajos artísticos incluidos en la bienal. Por tanto se puede decir que la fuerza retórica de dicha producción reside en la forma específica en que las propuestas estéticas se desarrollan en dialogo con el contexto social de Honduras, con las específicas condiciones de producción artística en el país, las diversas instancias o agentes que inciden en esta producción y el público local.

**EO:** *Teniendo estos elementos específicos en mente, y pensando en la influencia de bienales como las de La Habana y São Paulo, ¿cuál crees tú que es, o será, el rol de la bienal hondureña en el panorama de arte contemporáneo latinoamericano en la esfera internacional?*

**GL:** La Bienal de Honduras funciona como una instancia de profesionalización y formalización (en el sentido de formas de exhibición) de la producción de artistas hondureños contemporáneos, y busca establecer un dialogo con el público local a manera de avanzar la agencia del arte hondureño en la percepción y conceptualización de aspectos y problemas de mucho importe social dentro de la nación. Además, la bienal es parte de un circuito

de exhibiciones. Por ejemplo, algunos de los artistas seleccionados para la Bienal de Honduras pasan a formar parte de la Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano (BAVIC), la cual es visitada por curadores internacionales interesados en la producción artística centroamericana y del Caribe. Esto se refleja en el hecho de que muchos de los artistas que llegan a formar parte de la iBenal de Honduras eventualmente son incorporados a bienales como la de La Habana o Venecia. Una dificultad en el proceso de incorporar la producción artística hondureña a la escena global ha sido la escasez de textos críticos, o bien, estructurados desde la perspectiva de la historia del arte, que operen y circulen como un sustancial correlato textual que acompañe al arte hondureño en su inserción en los espacios internacionales de producción y exhibición artística.

*EO: Hace poco leí un artículo en la revista Art Nexus donde el autor, Carlos Jiménez, explica la popularidad del formato de la bienal y su función como importante vehículo de exposición de arte contemporáneo. A su vez, Jiménez menciona como la bienalización del arte contemporáneo está en peligro de morir, precisamente como víctima de su propia fama. Para concluir esta entrevista, me gustaría que respondieras a la posibilidad de tal suceso y como la desbienalización del mundo podría afectar al desarrollo de comunidades artísticas que hoy florecen en lugares como el Caribe, Honduras, y Centro América en general.*

**GL:** Leí el artículo que mencionas y pienso que en él se arrojan palabras como “bienalización” o “desbienalización” como si todos estuviéramos de acuerdo en torno al significado de éstas—yo no tengo muy claro a qué se refieren. La popularidad que las bienales han alcanzado en los últimos 20 ó 30 años, así como el financiamiento que ha permitido su producción, es en realidad algo sin precedentes. Para comprender bien el fenómeno, hace falta estudiar de cerca, y para cada caso, los factores geopolíticos y económicos que las motivan. Julian Stallabrass ha escrito una discusión muy interesante sobre el tema.

<sup>1</sup>En el caso de la América Central, resulta muy interesante que las distintas bienales nacionales son financiadas por entes privados. En este respecto todo lo que te puedo decir es que nos queda esperar que esta disponibilidad por parte de los patrocinadores continúe, pues en el Istmo las bienales

han contribuido a la circulación del arte centroamericano en el ámbito internacional. El formato de cada bienal se revisa con cada nueva edición, y ahora de hecho estamos replanteando el proceso de producción para la cuarta Bienal de Honduras, programada para 2012. La palabra bienal en sí no implica ningún formato específico; es una de esas palabras que abarcan mucho y dicen poco o nada: gran extensión, intensidad casi nula. No indica nada más allá de algo que ocurre cada dos años, y su uso de hecho se genera en el latín medieval: se refiere a oficios religiosos realizados cada dos años, misas ofrecidas periódicamente por un fallecido.<sup>2</sup> ¿Será por eso que Jiménez identifica las bienales con un proceso fúnebre?

En nuestro contexto regional, pareciera que se usa la palabra bienal para denotar un evento artístico bianual que constituye algo más complejo que una exhibición: foros, programas educativos, visitas guiadas, publicaciones, estrategias artísticas que buscan exceder la estética del “cubo blanco”... Lo importante sigue siendo estudiar la producción artística y su contexto, buscar formas de involucrar al público, de poner dicha producción en diálogo con la comunidad, ya que sólo mediante dicha dialéctica se pueden ir generando las condiciones para que el arte opere como la base de un intercambio entre subjetividades diversas u opuestas. No espero menos del arte. Si las bienales desaparecen, habrá que pensar en otro modelo en el que puedan converger los diversos agentes del arte. La implementación de un nuevo modelo puede ser algo muy interesante, aunque dudo mucho que ello implique la clausura de instituciones con grandes poderes de legitimación, como la Bienal de Venecia. Tú conoces muy bien lo que nos enseña Michel Foucault, cambia el discurso pero no las relaciones de poder. En este sentido las especulaciones de Carlos Jiménez y Cuauhtémoc Medina resultan muy falaces.

Los mercados buscan estabilizar el valor económico del trabajo artístico, lo que no se puede lograr si no dogmatizas o fijas canónicamente el valor artístico de una pieza. Pero debe ser precisamente ese valor, en términos discursivos y no económicos, lo que debe estar en constante flujo, ya que acarrea la posibilidad de un intercambio subjetivo que elude cualquier empotramiento en un marco conceptual fijo. El reto consiste en concebir un proceso de producción artística donde convergen no solo artistas y público, sino todos los agentes del arte, como críticos, curadores, historiadores, periodistas culturales, etc., y estructurarlo de manera que la libertad en la

producción, diseminación e intercambio de significados no se vea coartada en ningún momento. Por tanto, dicho proceso debe siempre pensarse y repensarse a cada paso, en cada nuevo proyecto.

---

EMMANUEL ORTEGA is a Ph.D. Student in the Department of Art and Art History at the University of New Mexico. He is currently working on his dissertation on paintings of Franciscan martyrs in Central Mexico and New Mexico under the supervision of Dr. Ray Hernández-Durán.

---

GUSTAVO LARACH is a curator and a Ph.D. Student in the Department of Art and Art History at the University of New Mexico, working under Dr. David Craven. His current research focuses on the work of contemporary Honduran artists whose interdisciplinary aesthetic strategies engage their nation in ways that contradict the discourses of the state and the dominant media discourses.

NOTES:

<sup>1</sup>Julian Stallabrass, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 29-72; passim.

<sup>2</sup>“† biennial, n.” *Oxford English Dictionary Online* (Oxford University Press: March 2011 <http://www.oed.com/view/Entry/18778?redirectedFrom=biennial> (accessed April 21, 2011).