

VISIÓN | doble

REVISTA DE CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

Título: 4ta Trienal Poli/Gráfica: un tsunami a destiempo

Title: 4th Polygraphic Triennial: An Untimely Tsunami

Autor / Author: Elsa Meléndez Y Brenda Cruz

Museo de Arte de Caguas / Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Como dos espectadoras que visitan, paso a paso, las salas de la 4ta Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe, Elsa María Meléndez y Brenda Cruz comparten perspectivas y contrastan opiniones sobre la reciente celebración de este relevante evento artístico.

Abstract: Like two viewers visiting, step by step, the rooms of the 4th Poly/Graphic Triennial of San Juan: Latin America and the Caribbean, Elsa María Meléndez and Brenda Cruz share their perspectives and exchange points of view on the recent celebration of this relevant artistic event.

Palabras clave: Abdiel Segarra Ríos, Antiguo Arsenal de la Marina Española, Edra Soto, Gerardo Cloquell, Ivelisse Jiménez, Karlo A. Ibarra Delgado, Museo de Arte de Caguas, Museo de Arte de Ponce, Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, Myrna Báez, Trienal Poli/Gráfica, Vanessa Hernández

Keywords: Abdiel Segarra Ríos, Antiguo Arsenal de la Marina Española, Edra Soto, Gerardo Cloquell, Ivelisse Jiménez, Karlo A. Ibarra Delgado, Museo de Arte de Caguas, Museo de Arte de Ponce, Museum of History, Anthropology and Art of the University of Puerto Rico, Myrna Báez, Poly/Graphic Triennial, Vanessa Hernández.

Sección: Exhibiciones / **Section:** Exhibitions

Publicación: 15 de febrero de 2016

Cita recomendada: Meléndez, Elsa Y Brenda Cruz. "4ta Trienal Poli/Gráfica: un tsunami a destiempo", *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 15 de febrero de 2016, humanidades.uprrp.edu/visiondoble

Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte

Programa de Historia del Arte, Facultad de Humanidades
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras
13 Ave. Universidad Ste. 1301
San Juan, Puerto Rico 00925-2533

+1 (787) 764-0000, extensión 89596

vision.doble@upr.edu

<http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble>

<https://revistas.upr.edu>



4ta Trienal Poli/Gráfica: un tsunami a destiempo

Elsa Meléndez Y Brenda Cruz

Museo de Arte de Caguas / Universidad Complutense de Madrid

Del 24 de octubre de 2015 al 27 de febrero de 2016 ha habido alerta de tsunami en Puerto Rico. Se trata de la cuarta edición de la Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe, la cual, según el curador jefe invitado, Gerardo Mosquera, “examinaría el carácter expandido, instrumental y descentralizado de la gráfica contemporánea y su avance hacia una postgráfica” (33). De mis visitas a las exhibiciones que componen el recorrido oficial de la 4ta Trienal, algunas de las cuales llevo a cabo en solitario y otras con la productiva compañía de Brenda Cruz, se desprenden una serie de observaciones y de intercambios de perspectivas con esta colega transatlántica. El cruce de miradas y de determinaciones que surge a lo largo de estos encuentros lo reproducimos a continuación en un diálogo que, en ocasiones, es material y, en otras, figurado.

Elsa María Meléndez: En las últimas décadas, ha sido tradición en Puerto Rico que, para eventos como la desaparecida feria de arte Circa PR que se celebraba en el Centro de Convenciones de Puerto Rico y para la Bienal del Grabado Latinoamericano de San Juan, tanto artistas como museos, galerías comerciales y salas alternativas se desborden en entusiasmo y organicen exposiciones en saludo. Resulta que queremos aprovechar el momento de visibilidad que aporta la ocasión de las visitas de artistas y curadores extranjeros a la Isla. Sucede que es costumbre también que, en otros momentos, queden excluidos de las visitas de estos curadores los artistas que no cuentan con las conexiones o que no son de la parcela seleccionada a visitar. Es tanta la producción de buen arte y tanto el talento en nuestra isla que es usual este carnaval de arte. Fue así como artistas y tanto espacios como galerías comerciales y museos realizaron los saludos oficializados en el catálogo de la Trienal. De igual forma, se llevaron a cabo saludos no oficializados, como es el caso de estas tres exposiciones curadas en torno a temas medulares cónsonos con la Trienal. Estos son *Estado: experiencia fragmentada* en el Museo de Arte de Caguas; *Imprecisiones*, en el Museo de Arte del Recinto Universitario de Cayey de la Universidad de Puerto Rico y *Premios de la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe: 1970-2001*, en el Museo de Historia, Antropología y Arte del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico.

Brenda Cruz: Es indispensable que mencionemos las muestras en saludo que forman parte de este evento colectivo, ya que, en ocasiones, fueron mejor logradas y exhibieron propuestas más interesantes. Algunas de estas fueron: *Mapping*, en Área: lugar de proyectos; *Huella o desgaste*, en 2BLEÓ; *Transformaciones de lo íntimo*, en Recinto Cerra; *Intervenciones urbanas en distintos lugares de Santurce*, de lanchonete.org en colaboración con el Departamento de la comida; *Standing Ovation*, en Espacio 20-20; *Manifiesto composta*, en Laboratorio de Artes Binarios; *Dibujos inalámbricos*, en Ana Mas Project; *Salón boricua*, en Cuadrado

Gris; *Azotea*, en Galería Agustina Ferreyra; *The Best Little Whore House in Texas*, en Roberto Paradise; *En tránsito*, en Matadero Art Gallery; *Kurt Cobians Plaza*, en La Productora; *Crónica(o) Corporalidades*, en la Fundación Casa Cortés; *Diorama*, en la Galería de la Universidad de Sagrado Corazón; *WOCA Triennial*, en Walter Otero Contemporary Art; y *Air Conditioned by Satan*, en Art Lab. Además, participaron *El Museo del Palo*, en Beta-Local; *Colateral*, en La Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico; y *Descartado*, en la Liga de Estudiantes de Arte, entre otras. Todas estas instituciones y espacios han llegado a un grupo mayor de ciudadanos y han abierto este importante evento internacional a otros espacios fuera de las instituciones consagradas.

EMM: Esta edición, según Gerardo Mosquera, proponía un “examen de los desplazamientos e hibridaciones formales, metodológicos y conceptuales de la imagen gráfica a través de diferentes campos, medios, trasfondos y sentidos”. Prometió, también: “ofrecernos imágenes desplazadas y transformadas en todas direcciones, un tsunami visual” (40-41). En fin, que nos afilamos los colmillos para un festín intenso.

BC: Sin embargo, la propuesta curatorial dejaba este concepto en un marco tan amplio y abarcador que, en ocasiones, se desvanecía el concepto y los planteamientos de la selección de propuestas.

EMM: Si tomamos como referente la diversificación de las matrices que desde hace décadas viene sucediendo en todas partes, es ya conocido que la gráfica “ha dejado de ser un territorio particular para devenir un instrumento artístico usado en conjunción con otros recursos”, como indica Gerardo Mosquera (32). De hecho, hace años, como él mismo indica, “que se abrió a otras técnicas innovadoras, procedimientos y soportes”, y hace tiempo que no es tan solo híbrida, sino que es injerto, fragmento, medio mixto, comparsa de técnicas que, por momentos, desplazan en su totalidad a las técnicas de la gráfica tradicional, para más tarde, regresar a ellas con las influencias de otros medios, evolucionándola a niveles insospechados. Es así como, irremediable y naturalmente, la Trienal ha seguido su curso, proponiéndonos nuevos ángulos también en este año. De no ser así, corría el riesgo de atemperarse y perder vitalidad, al exponer un tipo de arte cuyas técnicas y fórmulas llegarían a ser repetitivas, ya concebidas y expuestas en las pasadas tres ediciones. Es natural y saludable que estas transformaciones se originen también en la matriz del evento. De hecho, la Trienal llegó como consecuencia ineludible de las nuevas vertientes del grabado, desplazando por necesidad a la Bienal del Grabado Latinoamericano de San Juan, fundada en la Isla en 1970.

También hay que mencionar que esta evolución que se dio de la Bienal a la Trienal ha abonado notablemente a la experimentación extraordinaria que se ha dado en nuestro panorama local. Así también, ha influenciado al Caribe y a América Latina, porque al hablar de la Trienal no podemos olvidar la importancia que este evento heredó de su predecesora Bienal, que cargó con trece ediciones. Cuando en 2004, innumerables disputas y controversias adornaron su

despedida, dividió por tiempo considerable a los grabadores locales entre tradicionales versus poligráficos, lo que desembocó en el menosprecio de los esfuerzos del equipo del Programa de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Es que la Bienal fue un evento sin precedentes en Puerto Rico con una de las tradiciones más largas en el Caribe. Resulta increíble que, aunque en todas las ediciones contó con tropiezos, continuó celebrándose. El hecho de que Puerto Rico cuente con la capacidad para generar eventos de esta índole, unido a nuestra particular condición colonial, abona al talento desbordante de una isla que nunca se detiene. Lo podemos constatar con las múltiples exposiciones que constantemente se llevan a cabo, no sólo en museos y centros culturales en la capital, sino alrededor de toda la isla: Cayey, Cidra, Ponce, Mayagüez, Caguas, Humacao, Gurabo, Aguas Buenas, Arecibo, Bayamón, entre otras. Sin embargo, son pocos los puertorriqueños que recorren la isla, quedándose estacionados en la escena sanjuanera del arte, sin ni siquiera moverse a Caguas o a Cayey.

BC: Es importante destacar que, contra todo pronóstico, con la crisis económica y la deuda billonaria que tiene el país, la 4ta Trienal Poli/Gráfica abrió sus puertas y reactivó la escena artística de la Isla. Se reflejaron, eso sí, fallos en la organización y varias de las aperturas fueron pospuestas. También quedó evidenciada la falta de coordinación de este ambicioso proyecto, tanto en el tiempo requerido correspondiente a los envíos, seguros y manejo de las obras, empañando así la percepción de la institución y del evento en el extranjero. Es palpable cómo la imagen que se da a través del catálogo de la trienal, de su página web, de los comunicados de prensa, de los medios y de la internet —los que Suset Sánchez define como “estos lugares transitorios donde hoy se codifica el consumo de la cultura visual”— es distinta a lo que se observa en sus exposiciones.

La 4ta Trienal Poli/Gráfica fue una edición bastante reducida en comparación con las otras tres que le precedieron. Referente a esta Trienal, Gerardo Mosquera comenta en el catálogo que: “ha preferido mostrar una nómina no muy numerosa [...] y se enfrenta así a la neurosis totalizadora y al atiborramiento que han afectado a muchas exhibiciones internacionales de periodicidad fija, brindando una escala menos abrumadora” (39). Podría ser una constante en las exposiciones curadas por Mosquera ya que, en el pasado, presentó este modelo en *20 desarreglos*, una exposición itinerante colectiva del panorama del arte brasileño realizada en el 2003.

EMM: Además la Trienal contó con un nuevo reto. Es la primera vez que, al igual que el desplazamiento que propone en cuanto a imagen, han sido desplazadas las piezas de los cincuenta y cinco artistas en diversas salas de exposición en San Juan, Caguas, Gurabo y Ponce. Descentralizar la Trienal parecía una buena idea al inicio. Estas sedes oficiales estaban programadas para inaugurar escalonadamente en días alternos en la misma semana, hasta culminar con la apertura de la exposición central del evento en el Antiguo Arsenal de la Marina en La Puntilla en el Viejo San Juan. En esas mismas fechas en las que abrirían las sedes oficiales, cuando estaban aún en la isla los curadores y artistas visitantes, inaugurarían las exposiciones en saludo en los espacios alternativos y galerías en Bayamón, Caguas, Hato Rey, Río Piedras, Santurce y Viejo San Juan. No obstante, esa semana la realidad fue otra, el único

festín que pudieron disfrutar los invitados y la escena local fue el de las exposiciones en salud, puesto que las salas de los museos sedes no pudieron inaugurar según estaba planificado, por contratiempos de toda índole que impidieron que se llevarán a cabo las aperturas. La inauguración de la Trienal, contra viento y marea, tuvo que seguir adelante con el evento planificado para el 24 de octubre, cuando abrieron al público las salas de La Puntilla, aún sin la oferta completamente montada. Fue entonces para el mes de noviembre que comenzaron a inaugurarse el resto de las salas en los museos invitados sin el efecto esperado, ya que curadores y artistas extranjeros ya no estaban en la isla.

BC: La decisión de abrir la muestra a otros espacios y escenarios, la estructura de trienal desplazada, no tuvo el resultado esperado, ni en los montajes, ni para que el espectador lograra tener una visión global de la muestra. El hecho de que había que desplazarse a distintas salas, museos e instituciones, de las cuales muchas no cumplían con el horario ni con las fechas establecidas, causó que nos encontráramos con salas vacías o aperturas con obras sin exponer y luego con exposiciones terminadas antes de tiempo, lo que también responde a una falta de previsión y de organización. Por ejemplo, el lado oeste del Arsenal de la Puntilla nos dejaba con un resultado inconcluso y la exposición del Museo de Arte de Ponce ofrecía un montaje en un espacio que no tenía un diseño que fuera acorde con la obra. Si nos dejamos llevar por los ensayos y por las fotos que nos muestra el catálogo, la Trienal parece un evento ambicioso, que logró reunir a un grupo de excelentes artistas con unas propuestas que en su mayoría respondían a los conceptos curatoriales.

Esta Trienal, más que tratar de los desplazamientos, se desplazó de sí misma. Fue un evento que en su estructura intentó reflejar el término “poli”, pero que en la práctica no tuvo el resultado deseado. El desplazamiento de obras y de espectadores a una multiplicidad de espacios más bien resultó en una Trienal fragmentada. De hecho, repercutió negativamente el desplazamiento físico, imposibilitado aún más por las condiciones y la falta de infraestructura en los medios de transportación de la isla, algo que en algunas grandes ciudades no sería un problema, pues las conexiones entre espacios expositivos serían más factibles. Si en un principio nos pareció un acierto el abrir la Trienal a toda la isla, a una mayor participación de instituciones y museos, como mencionaba antes, era indispensable que tanto el escogido de espacios como la selección de obras y artistas fuera en consonancia con esta propuesta. En lugar de favorecer la apertura, el resultado que se percibe es el de la imposibilidad y el de la complicación de relacionar y conectar conceptos y obras entre sí. Cabe mencionar algunas excepciones, como el conjunto expuesto en el Museo de Arte Contemporáneo, el de la Universidad del Turabo y el del Museo de Arte de Caguas.

EMM: Ya con la Trienal instalada completamente en todas las sedes, nos pertrechamos a degustar lo último en lo poligráfico. La recorrimos. Toma tiempo y esfuerzo ir de excursión por los diferentes museos en diversos puntos de San Juan, Caguas, Gurabo y Ponce. ¡Aún así nos pareció buena la idea! Es importante ver todas las instituciones unidas, en acuerdo y en respaldo a la gestión en nuestro magno evento internacional. Ya quisiéramos que con motivo

de la importante muestra de Francisco Oller, recién inaugurada en el Museo de Arte de Puerto Rico, se hubiera podido gestionar una ruta con transportación desde el MAPR hasta el Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, para disfrutar de *El velorio* en la sala del museo universitario. Colaboraciones, relaciones y puentes: necesitamos más de eso.

En efecto, no es lo mismo analizar una Trienal desde el catálogo publicado. Para esta Trienal había que recorrer las salas en los diversos puntos a donde fue desplegada porque el trayecto es parte de la experiencia, y así tratamos de esbozar el recorrido. Tomamos el catálogo y los ensayos como referentes y la información en la excelente página web de la 4ta Trienal Poligráfica y procedimos a analizar las piezas dentro del concepto que nos propone.

Y así fue como, anunciada para culminar el 28 de febrero de 2016, nos encontramos con la exhibición del Museo de San Juan cerrada. Un escueto letrero nos anuncia que el Museo está cerrado porque están preparando sus próximas exposiciones. Los museos participantes, así como el equipo de la Trienal, conocemos todo lo errático que fue el proceso. Aún así, las instituciones hicieron el compromiso de exponer la Trienal y a cada sede se le pidió firmar un contrato. El hecho de que las aperturas se hayan demorado, tampoco es razón para que cierren las salas antes de tiempo y sin ser anunciado previamente. Me temo que aquí se atropella a los artistas participantes que están ajenos a toda controversia y, por supuesto, al público visitante. Respeto es lo menos que merecen nuestros artistas locales y los extranjeros. No pudimos ver esa sala, cerrada desde el mes de enero. Más adelante nos topamos con que esa sala no sería la única que cerraría antes de lo estipulado.

En cualquier caso, ya el equipo curatorial de la Trienal, compuesto, además de por Mosquera, por Vanessa Hernández Gracia y Alexia Tala, nos había prevenido de que buscaba el énfasis del desplazamiento de la imagen.

BC: Este concepto responde al de campo expandido planteado en la primera Trienal, que parte de las ideas de Rosalind Krauss acerca de la escultura.

EMM: Pero esa advertencia no es suficiente para toparnos con piezas cuya inclusión en el evento nos resulta ajenas a una Trienal dedicada a lo poligráfico.

BC: En esta edición se aprecia un cambio que sobrepasa lo poli-gráfico, en el que la apertura a otros medios, técnicas y conceptos, deja en evidencia que más que un concepto “poli” se alude más a uno “post-gráfico”. Igualmente el carácter “expandido” supera el término “gráfico”, ya que las propuestas presentes abarcan casi todos los campos, convirtiéndose en más inclusivas, como Mosquera advierte, y fomentando la multiplicidad como otras bienales contemporáneas. Entonces cabe preguntarse si llegará el momento en que la palabra “gráfica” se elimine del nombre del evento, al ver las propuestas de pintura expandida, vídeo, instalaciones, performance, impresiones humanas, impresiones de paredes, collage, fotografía digital impresa sobre tela,

esculturas y ensamblajes, entre muchos otros medios, técnicas y procesos.



Gabriela Sacco, *Victoria* (Serie *Sombras del Sur y del Norte*), 2001-2012.
Arsenal de la Puntilla. Sala Oeste.

Dentro de la propuesta inicial y conceptual del proyecto, “postgráfica, imágenes desplazadas”, y que todavía se agarra al concepto creado en la primera Trienal de la gráfica expandida, la obra *Como imprimir sombras* (2012) de Waltercio Caldas (Río de Janeiro, 1946) es un ejemplo del desplazamiento gráfico hacia nuevos soportes y medios. Tanto en lo conceptual, como en el lenguaje visual y morfológico, Caldas reflexiona con su objeto escultórico sobre todas las cuestiones que se revisan y se exploran en el arte actual. Al igual que Caldas, otros artistas trabajan con la imagen desplazada en el contexto, en el tiempo, en el espacio y en su forma. Así lo percibimos en el trabajo de Fernando Bryce (Perú, 1965), de Graciela Sacco (Argentina, 1956), de Albert Chong (Jamaica, 1958), de Giancarlo Scaglia (Perú, 1981) y de Vik Muniz (Brasil, 1961). Todos estos artistas trabajan con una temática política, social e histórica, del

lenguaje textual y visual, y de cómo se configura la construcción de la historia, narrada y contada a través de la imagen. Redefinen y tienen como objetivo reexaminar, recontextualizar y reescribir la manera en que la historia política y cultural de sus países ha sido representada. Trabajan con temas referentes a las guerras, las razas y las construcciones de las identidades, y de cómo son percibidas estas historias e imágenes.



Fernando Bryce, *Posguerra Perú*, 2013. Museo Casa Blanca.

EMM: La muestra individual de Fernando Bryce, *Posguerra Perú* (2013) en Casa Blanca, Viejo San Juan, consiste de 110 dibujos en tinta sobre papel en los que el artista copia las portadas de periódicos cuidadosamente ordenados en archivos. Al dibujar estas imágenes, junto a los textos, el artista persigue lo que él mismo llama la "igualdad iconográfica" de todos estos trozos de la historia ubicados en un nuevo contexto. Ya hemos captado que en lo "post-gráfico" pueden darse estos vuelcos a la raíz de la gráfica tradicional y el dibujo. Precisamente en esta ocasión, el artista toma como base los ejemplares de periódicos impresos. Es una instalación conmovedora y de gran fuerza gráfica, en la que Bryce presenta noticias de peso social, cultural

y político, en las mismas condiciones. Como resultado, nos ofrece una nueva versión no lineal de acontecimientos verídicos en un “archivo – instalación” de imágenes de igual soberanía con las que reconstruye la memoria.

Es de relevancia mencionar que tanto los aciertos como desaciertos en el diseño de las exposiciones y en el montaje de todas las piezas del evento estuvo a cargo del equipo de la 4ta Trienal, no del equipo de museos de las respectivas sedes. Es entonces que pasamos al Museo de Arte de Ponce, donde fue anunciada una exposición individual de la reconocida maestra pintora y grabadora puertorriqueña Myrna Báez (Puerto Rico, 1931), en diálogo con la artista Tania Candiani (México, 1974). Empezamos a notar inconsistencia en el enfoque y problemas en el diseño de montaje. Si una exposición no tiene un diseño de montaje adecuado se nos hace difícil apreciar la obra. La ubicación de la pieza de Candiani, a un lado de la sala, más bien propone un conflicto entre las dos artistas.



Myrna Báez y Tania Candiani en el Museo de Arte de Ponce.

BC: Las obras de la artista puertorriqueña Myrna Báez fueron seleccionadas y colocadas arbitrariamente en la sala de exposición. El diseño de sala y la iluminación no exaltan el trabajo de esta maestra del grabado. La selección y montaje de sus piezas —mezcla de retratos, paisajes, distintas temáticas, conceptos y técnicas— no guardan relación ni dialogan con la pieza de la mexicana Tania Candiani. En el prólogo de la exposición, se hace referencia a que Candiani estudia la obra de Báez, como de otros grabadores y artistas, con el fin de explorar los conceptos de grabar y del arte sonoro. La obra *Engraving Sounds* (2015), en apariencia, es una propuesta ambiciosa, novedosa y experimental, que pretende llevar la gráfica a una experiencia, además de visual, sonora. No obstante, esta instalación sonora/máquina lectora y sensora, traductora de la imagen grabada en sonido es un engaño. La imagen no guardaba relación con el arreglo sonoro y el sonido continuaba repetitivo aunque la máquina no trazaba los surcos en la plancha de cobre, el sonido pregrabado continúa sonando repetidamente ni aunque cambiáramos la matriz del grabado. Sobre esta pieza comisionada por la Trienal a la artista para esta exposición, nos preguntamos de quién surge la idea de esta propuesta y cuál es el discurso motor de la pieza. La obra de Myrna Báez —de la cual insisto que fue seleccionada sin ningún criterio, sin menospreciar la calidad y el valor de su obra— no interviene ni guarda relación con la disposición de la máquina y el arreglo sonoro de Candiani en el espacio expositivo. Respecto a la inclusión del trabajo de Báez en la 4ta Trienal, Mosquera alude al carácter “poli” de la muestra, el cual determina su carácter al denotar su campo expandido y una perspectiva inclusiva, libre e instrumental de la gráfica a tono con el desarrollo contemporáneo en las artes visuales, aunque eso “no significa que se recusen las manifestaciones más tradicionales de la gráfica como obsoletas” (36).

EMM: El dibujo está muy presente en esta edición de la Trienal, como anticipan las exposiciones individuales de Fernando Bryce en Casa Blanca y de Carlos Garaicoa en el Arsenal. En tres de las cuatro propuestas expuestas en el Museo de Arte de Caguas el dibujo es también protagonista. El desplazamiento de las imágenes desde un espacio íntimo y privado, hacia la reproducción digital y su presentación en un muro, dentro del contexto de esta Trienal, es la contradicción que abordan los dibujos de las páginas en *Agenda* (2011) de Rodrigo Arteaga (Chile, 1988). En esta instalación, el artista reprodujo digitalmente las 287 páginas de la agenda original que intervino en diversos medios. Todas esas páginas montadas directamente en la pared, conforman un gran mapa mural que a su vez, multiplica las lecturas. En contraste, permanece la agenda original cerrada ubicada en una repisa junto a la pieza. Sigue en la línea del dibujo experimental *Señales de humo* (2014), del artista David Beltrán (Cuba, 1978), quien, con una plantilla y el tizne del humo de una vela, ha dibujado sobre papel un código de barras. Recurre el artista a enviar señales de humo actualizadas en los códigos tecnológicos como paradojas de la falta de comunicación en medio de una avalancha de información poco accesible al entendimiento.

Volvemos al dibujo como desplazamiento de la imagen al vídeo o viceversa, en los dípticos de la serie *Contenidos* (2012) de Manuel Calderón (Colombia, 1985). El artista reta lo estático de una fotografía al contraponer el dibujo con el vídeo del mismo rostro dibujado, cuyos movimientos

son casi imperceptibles. Estos retratos y la avalancha de información a la que hace referencia Beltrán nos lleva a las piezas de Albert Chong (Jamaica, 1958), con retratos conformados por cientos de fotografías apropiadas por el artista, tipo mosaicos sobre losetas de piedra. Cuatro imágenes divididas en losetas como piezas de un rompecabezas resurgen como espectros entre las miles de imágenes diminutas que nos muestran otro significado de ese mismo retrato principal. Entre las piezas figura *W.T.F.* (2011), un retrato del ex presidente Bush.

En nuestro recorrido, llegamos luego a La Puntilla. El diseño de montaje de la primera sala luce abarrotado por módulos y vitrinas, que contrasta con los espacios muertos y vacíos en el resto de la sala. Los curadores perseguían una versión menos abrumadora, pero los espacios en estas salas se convirtieron en hoyos negros en el diseño del montaje. Nos llama la atención que en Puerto Rico contemos con el artista Adál Maldonado, quien propone la imaginación como nuestra nación en su satírico y muy conocido *Puerto Rican Passport* (1994), y que se perdiera la oportunidad de traer esa pieza como referencia o para formular pertinentes diálogos con el importante trabajo de la autoría de la artista cubana Sandra Ramos (Cuba, 1969), en su serie de medios mixtos titulada *Travel under the American Dream* (2012), y con el libro de artista *Horizons II* (2012) expuestos en La Puntilla. El *Puerto Rican Passport* de Maldonado incluye un Manifiesto de Pedro Pietri y hoy en día cuenta con más de 2,000 pasaportes de ciudadanos de El Spirit Republic de Puerto Rico. Algunas personas han podido utilizarlo para viajar fuera de los Estados Unidos, lo que afianza las metáforas políticas en medio de la ficción. Por su parte, Ramos manifiesta las dicotomías de la inmigración cubana en su relación con los Estados Unidos. De esta artista pudimos también disfrutar de la hermosa animación titulada *Acuarium*, pieza que pertenece a la Colección Cortés y que fuera incluida en la exposición curada por Carla Acevedo en saludo a la Trienal organizada por dicha Fundación. Si las trienales comienzan a transformar los formatos hacia una puesta en escena más académica, como es el caso de esta Trienal, con un fabuloso programa educativo, sería de esperar que correspondiera más a la escena en la que se desarrolla y generara esos diálogos con nuestros artistas locales.

En esa misma sala, observamos trabajos de gran calidad, sobre todo las estampas desgarradoramente convincentes del grupo SEMEFO, quienes exponen tres grandes lonas que han recogido los fluidos de cuerpos caídos en manos de la violencia, esto es, tres cadáveres en la morgue que han servido como matrices. Tenemos reservas con el vídeo *Mugre* (1999 – 2000) de Rosemberg Sandoval (Colombia, 1959). No se cuestiona la pertinencia de las piezas, que llaman la atención sobre aspectos sociales deplorables y sobre una población olvidada que vive en la miseria. Sucede que el problema radica en utilizar a esas personas y hacerlos arte. Y al ver esta pieza, me cuestiono cuán ruin puede llegar a fingir ser el arte para concientizar. Entonces nos preguntamos si utilizar impresiones de cadáveres sería una movida en esta misma categoría. Sin embargo, SEMEFO (México, 1990-1999) nos presenta un producto, una banderola como estandarte, la muerte como mural, el rastro y la memoria de cuerpos sin vida. Nos hace pensar en las metáforas y en las ansias de atraer la atención a estos asuntos medulares y a la violencia y a, precisamente la estrategia del artista, molestar y violentar. Sandoval nos violenta en diversos niveles.



Rosemberg Sandoval, *Mugre*, 1999-2000.

BC: En *Mugre*, el artista se incorpora a la escena, en donde recoge y carga a un indigente de las calles de Bogotá. Sandoval aparece vestido de colores claros en contraste con los colores de la vestimenta sucia del indigente y de la ciudad. Transporta al joven de la calle al Museo de Arte Moderno y lo utiliza como instrumento para dejar la huella de la cruda realidad. Por otro lado, la acción, que es una estampación humana en las paredes y superficie blancas del museo, enfrenta dos vertientes, dos clases, desiguales y contrastadas, que habitan en la misma ciudad. Sandoval llama al trazo o mancha “una línea de dolor y mugre”, y en este acontecimiento se crea una contradicción con el resultado de la acción: denuncia una situación social, pero utiliza a su conveniencia al indigente que luego devuelve a su situación.

Esta pieza de Sandoval tiene cierta relación, aunque no comparten espacios expositivos, con la obra *Superbloque* (2012) de Mariana Rondón (Caracas, 1966). En esta pieza, la artista presenta en forma de instalación interactiva, vídeo, obra sobre papel y sonido, un encuadre de un edificio de vivienda social de Caracas. Al espectador, al enfrentarse a la pieza, se le proporciona un papel que es la llave que le brinda la entrada a una de esas viviendas, un acercamiento a esos habitáculos como si mirásemos a través del cerrojo. Con la hoja a manera de pequeña pantalla el espectador puede acercarse y acceder a zonas del edificio, escuchar conversaciones íntimas

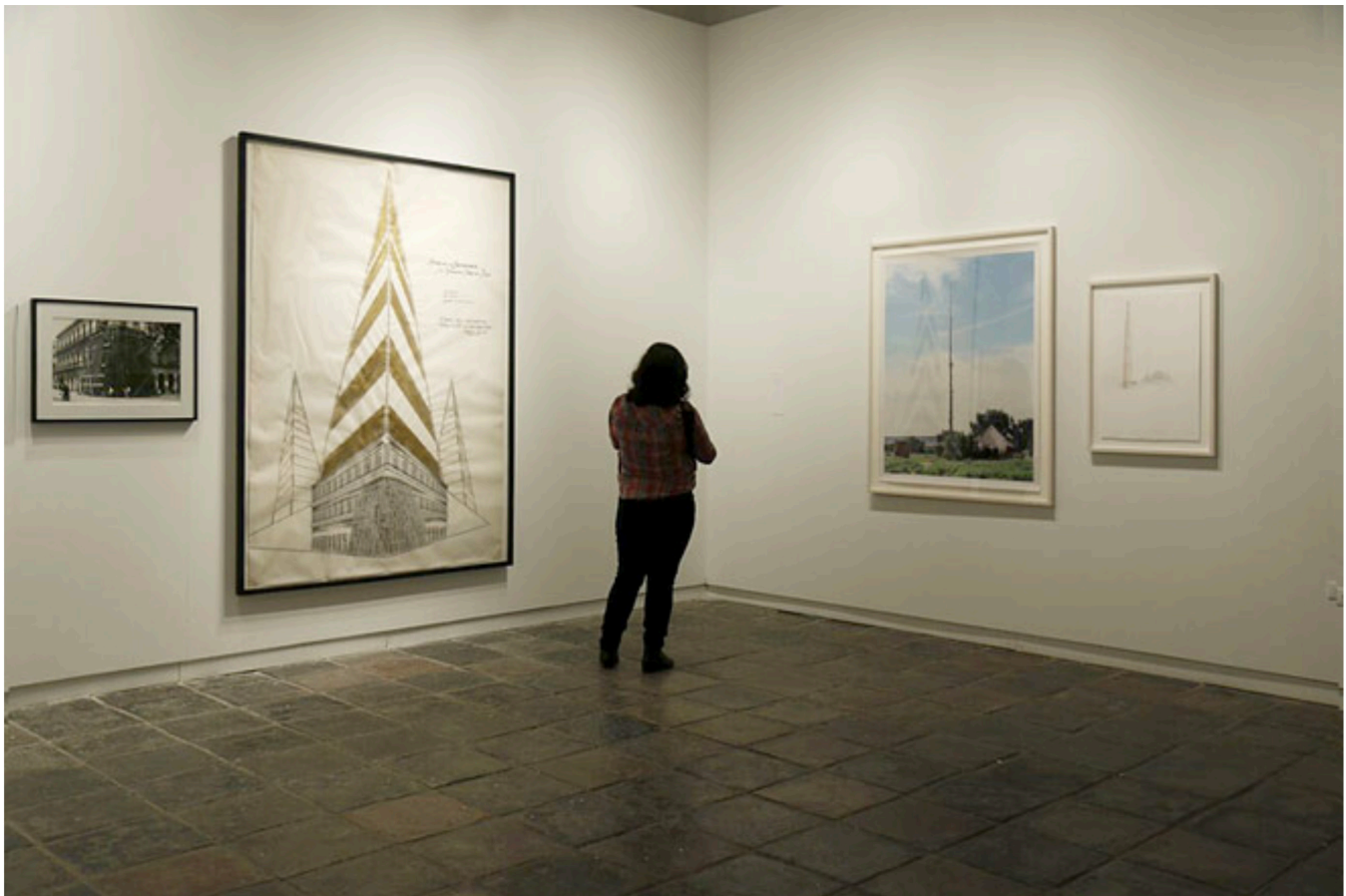
y escenas cotidianas de cada uno de los vecinos. La relación que se aprecia de esta obra con la anterior es que ambos artistas, uno desde Colombia y otro desde Venezuela, captan y muestran la lamentable realidad de sus países. Rondón, frontalmente, nos deja al descubierto una realidad de cómo viven, hacinados en edificios deteriorados, sucios, medio abandonados, un sinnúmero de personas en su país. Carla Acevedo Yates describe en el catálogo de la muestra que estas viviendas sociales “encarnan el fracaso de la modernidad y de la importación de modelos extranjeros que no fueron adaptados a las realidades contextuales locales” (256).

Karlo Andrei Ibarra (Puerto Rico, 1982) es un artista que, con muy poco, puede comunicarnos y evocarnos un mundo, y no cualquier mundo, uno donde la justicia y la igualdad prevalece. En objetos cargados de narrativas y múltiples significados, Ibarra denuncia problemas sociales, económicos y políticos, con una carga visceral e irónica. En *Remanentes* (2011), vemos los abusos y las desigualdades que existen a consecuencia de políticas imperialistas a través del Tratado de Libre Comercio, que solo favorecen a unos, empobrecen y explotan las riquezas naturales, materiales y humanas. En esta obra, el artista utiliza el plátano —producto de exportación y alimento básico de países latinoamericanos y caribeños— como objeto para reflexionar sobre los efectos de las políticas coloniales. Tatúa en la piel de los plátanos frases sobre estos efectos. Al final, los plátanos se pudren hasta desaparecer, como metáfora de la realidad de estos pueblos y como fin de esa realidad.

EMM: Aquí en La Puntilla volvemos al dibujo con el desplazamiento que hace Ricardo Lanzarini (Uruguay, 1963). La manera en la que Lanzarini esboza su dibujo, tipo ilustración, directamente a la pared, conecta con otras piezas que utilizan los muros y que desplazan las imágenes hacia el graffiti. El grafitero y el muralista usualmente parten de un boceto que trasladan al muro, con lo que los parámetros en esta Trienal cada vez se van ampliando. Nuestra impresión resulta en la de estar en una gran colectiva que ya no corresponde a las pautas que dieran forma a la concepción inicial de la Trienal Poli/gráfica. La instalación de Lanzarini incluye, además de dibujos en la pared y en papeles adheridos, una serie de artefactos o esculturas interactivas que parecen bicicletas, y que al espectador accionarlos, se encienden y se apagan unas bombillas. Parece una instalación efímera a punto de caer, tanto por la naturaleza de los dibujos de líneas rápidas que parecen seguir un proceso automático de creación, así como por la cinta adhesiva pegada en el suelo que parecería dar soporte al andamiaje de esta instalación. Nos quedamos pensando qué pasaría si despegáramos la cinta adhesiva del suelo. Justo al lado de Lanzarini, unas piezas de apariencia muy tradicional enmarcadas por pedazos de mármol vuelven a confundirnos. Nos referimos a las fotografías de Elena Damiani (Perú, 1979). Salen a relucir en esta sala los problemas de diseño de la exposición y de las lagunas que genera una intención curatorial demasiado amplia.

En otra de las salas se despliega un proyecto individual de Carlos Garaicoa (Cuba, 1967), titulado *Carlos Garaicoa: la imagen del territorio y la poética del abandono*. La misma consiste de una serie de dípticos realizados en fotografía y dibujos en medios mixtos. El artista crea comparativas que parten de arquitecturas abandonadas y en ruinas, a las que mediante el dibujo

transforma en fábulas, en espacios habitados de cándida inocencia. Tal como explica Alexia Tala en el catálogo: “La obra de Carlos Garaicoa tiene un aspecto temporal muy importante: está constantemente estudiando el pasado, revisando el presente, pero señalándonos el futuro por medio de su discurso crítico sobre la sociedad contemporánea. Con su base conceptual en la arquitectura, el artista se refiere a la utopía, la historia, la memoria y las influencias políticas. Al respecto ha dicho: Lejos de pretender jugar con la belleza de la ruina existente, y la glorificación de una utopía, parto de la oportunidad única que me brinda tener un punto de partida preciso desde el cual “reconstruir” o “construir” mi propio imaginario” (126).



Carlos Garaicoa: la imagen del territorio y la poética del abandono, Arsenal de la Puntilla.

Esta exposición individual en el Viejo San Juan es retroalimentada por la muestra en el Museo y Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad del Turabo en Gurabo, sede que, junto al Museo de Arte Contemporáneo en Santurce, muestran dos de las exposiciones de mayor coherencia en la Trienal, como mencionamos anteriormente. Leandro Katz (Argentina, 1938) en el museo universitario, nos recuerda con su proyecto fotográfico la propuesta de Garaicoa, con ecos muy efectivos que fortalecen la integridad de un proyecto curatorial consistente y que recurre como estrategia al impacto en diversas zonas geográficas en la isla. Se trata de

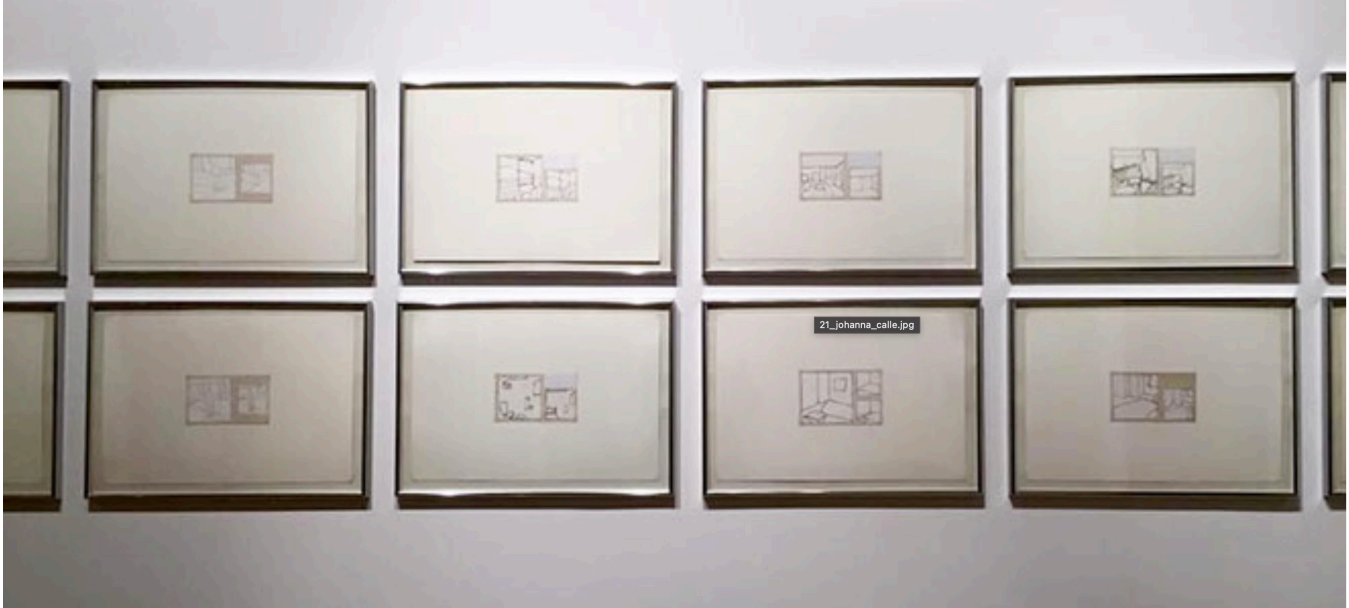
un festín para el que visitó la Trienal completa o casi completa. Katz documenta, mediante fotografías, páginas de libros o postales publicadas con los dibujos arqueológicos de Frederick Catherwood. El artista utiliza como fondo los monumentos en espacio real correspondientes a los diseños de Catherwood. En una fotografía actualizada, nos incluye la referencia y sirve esta propuesta para mostrarnos lo antes imaginado en el dibujo versus la foto del monumento actual, en una documentación que comprende un periodo de diez años. Llama la atención la fecha de estas piezas de Leandro Katz (1992, 1991, 1985, 1986). Aplaudimos la inclusión de piezas que no sean de reciente factura, porque revitaliza los discursos y valida la pertinencia.



Leandro Katz, en el Museo y Centro de Estudios Humanísticos Dra. Josefina Camacho de la Nuez en la Universidad del Turabo.

BC: La crítica e historiadora del arte Mari Carmen Ramírez señaló, en el simposio ofrecido en el Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico con motivo de la Trienal, que las bienales y trienales dirigen su mirada al pasado al realizar un trabajo museográfico a través de sus propuestas, en las que ya no sólo se muestra el arte más actual ni lo último que generan los centros y ciudades, como en este caso, en Latinoamérica y en el Caribe. Esto ocurre en la presente Trienal Poli/Gráfica, puesto que el enfoque de los comisarios y las propuestas curatoriales buscan obras que corroboren y articulen sus discursos.

EMM: Los diálogos que se generan en esta puesta en escena en El Turabo funcionan como una red de intercomunicación entre piezas que abonan a los discursos individuales y que, en conjunto, logran transmitir un potente manifiesto sobre la imagen. El desplazamiento propuesto en este grupo de piezas sienta las bases de un documento de la memoria, del tiempo, del desgaste y, otra vez, de las ruinas del artista Garaicoa. Bravo.



Johanna Calle, *Polaroids dobles*, 2013. Museo y Centro de Estudios Humanísticos Dra. Josefina Camacho de la Nuez, Universidad del Turabo.

Completan esta exposición varios artistas más. Así, Johanna Calle (Colombia, 1965) con veinte polaroids en doble fila. Se trata de unas excelentes piezas en las que la artista sustrae la imagen. Desconocemos lo que contenía la fotografía original; sólo nos queda la línea de un contorno de espacios negativos que recuerdan edificaciones o composiciones abstractas. También Irene Kopelman (Argentina, 1974), en *Vuelo de Lévy*, presenta cuatro dibujos y en el centro una instalación de cerámica de color carbón, que representan grietas tanto en el papel como en la cerámica. Esta pieza reverbera también en los collages bidimensionales de tela, con detalles de la impronta del artista Daniel Senise (Brasil, 1955) titulados *Siza I* y *Siza II* (2014), con composiciones arquitectónicas que corresponden a su vez con los pequeños edificios en escala elaborados a través de páginas quemadas de libros de la artista Isabel Ramírez (Puerto Rico, 1984). Senise muestra las impresiones sobre tela a gran tamaño, producidas mediante el movimiento habitual de objetos y personas sobre la tela instalada en el suelo. Esas grietas registradas en la lona son resonancias que terminan retumbando en el cristal quebrado de la instalación titulada *Algo vino y se fue* (2011) de Claudia Martínez Garay (Perú, 1983), compuesta de siete banderas grabadas en vidrio y que incluye una hoz oxidada instalada en una vitrina. Estas grietas en el cristal, mediante la luz, reproducen su sombra en la pared. Por su parte, en las piezas de Isabel Ramírez, *Lejos del centro* (2009) y *Sin título* (2009), el desplazamiento es

el asunto intrínseco, ya que crea un registro de edificaciones que encuentra en su traslado físico por la urbe. Se trata de arquitectura frágil en una metafórica composición flotante de inagotable belleza.

BC: Como mencionamos anteriormente, la distancia entre las exposiciones complica las lecturas posibles y las conexiones entre obras. A pesar de esto, tras visitar las distintas muestras, comenzamos a descubrir los hilos y las relaciones entre las propuestas artísticas. Esto nos permite conectar la obra de la puertorriqueña Edra Soto, que se encuentra en el patio interior del Arsenal de La Puntilla [imagen en portada], con la de la peruana Claudia Martínez Garay, expuesta en la Universidad del Turabo. Ambas artistas trabajan desde la construcción de la simbología de la bandera.



Claudia Martínez Garay, *Algo vino y se fue*, 2011. Museo y Centro de Estudios Humanísticos Dra. Josefina Camacho de la Nuez, Universidad del Turabo.

Las banderas —símbolos nacionales que representan la historia, la geografía y la cultura de los pueblos— son también referencias patrias, que pueden tanto unir grupos como separarlos. Martínez nos hace reflexionar sobre cómo las ideologías, los nacionalismos y las guerras han construido las naciones y cómo se perciben en la memoria histórica colectiva. La puertorriqueña

Edra Soto utiliza, al igual que Martínez, la bandera como símbolo cargado de connotación política, geográfica e histórica, y combina el uso de las banderas de Puerto Rico y Estados Unidos. En *Tropicalamerican* (2014) hace analogías cargadas de significados con sus propias banderas, realizadas, en un principio, con materiales que hacen referencia al trópico, a la isla, al caribe y al contexto geográfico. Utiliza el color verde de las hojas de palmera para crear los patrones geométricos típicos en la confección de sombreros, alfombras y souvenirs isleños, para luego transformarlos digitalmente en los patrones que se usan en la confección de *quilts* norteamericanos, reflejando así nuestra relación colonial con los Estados Unidos y mostrando en las banderas las dos caras de la moneda.



Edra Soto, *Tropicalamerican*, 2014. Arsenal de la Puntilla.

EMM: En el Museo de Arte de Puerto Rico, otra de las instituciones que planea bajar la muestra antes de tiempo, el diseño de montaje y el conjunto de piezas seleccionadas no parece funcionar. Fotografías pegadas directamente a la pared, en las que se han creado bolsas de aire y las piezas han comenzado a despegarse, están expuestas junto a las fotografías enmarcadas de otro artista, cuyo enlace con el concepto de esta Trienal luce forzado. La ubicación de esta serie de fotografías crea un fuerte peso visual hacia las dos otras piezas en sala. Sobre todo hacia la pieza instalada en el suelo de la artista Francisca Aninat (Chile, 1979) titulada *N. 4*, de la serie

Sudamérica (2012), quien hace transferencias xerográficas en fragmentos de textiles que han sido cosidos por un grupo de personas. Esta pieza nos hace suponer que la intención curatorial hace un giro al discurso de pasadas trienales.

En el Museo de Arte Contemporáneo se concentran cinco piezas de enigmática fuerza. Allí se reúne una pieza titulada *Living Room* (1969) del maestro Luis Camnitzer (Alemania, 1937) que consta de una instalación de textos en vinilo pegados en las paredes y en el suelo, cuyas palabras escritas aluden al mobiliario de un sala de estar. También destacan seis fotografías de dibujos de la serie *Memory Rendering of Flag Raising at Mount Suribachi* (1989) de Vik Muniz, antes mencionado; *Herramientas de trabajo* (2010), una película en 16mm transferida a vídeo digital de Carlos Amoraes (México, 1970) y dos piezas perturbadoramente hermosas de Oscar Santillán (Ecuador, 1980), tituladas *Daybreak* (2010) y *Lost Star* (2012). En *Daybreak*, Santillán crea un bajo relieve de un vitral en la pared y con el polvo del empañetado y de la pintura que ha lijado, completa un dibujo que emula la luz del vitral reflejada en el suelo. Esta exposición exhibe uno de los mejores diseños de montaje en toda la Trienal. Da gusto recorrerla, sobre todo cuando te percatas de las relaciones entre las piezas que subvierten las imágenes, los signos, los conceptos, las percepciones y los procesos inconscientes, instintivos e instantáneos.

La última parada, como gran cierre a la experiencia del recorrido de la Trienal, fue en la instalación de Ivelisse Jiménez (Puerto Rico, 1966) exhibida en el Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico – Recinto de Río Piedras. Fragmentos, texturas y color hilvanan *No trates de regresar* (2015), una intervención en el patio interior y exterior del museo. Esta pieza, mediante juegos de sombras, luces, texturas y colores, suspende sus formas abstractas desde el techo y se apodera del suelo y de las rejas, traspasando las profundidades del espacio negativo y activándolo.



BC: Uno de los aciertos de esta edición es el programa educativo que se desarrolló en torno a la Trienal, conceptualizado por Raquel

Óscar Santillán, *Daybreak* (La habitación impasible), 2006. Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico.

Torres Arzola y ejecutado por Windy Cosme, y que tuvo como objetivo principal la producción de actividades participativas dirigidas a diversos públicos y enfocadas en la exploración a distintos niveles, así como en el desarrollo del pensamiento creativo. La metodología pedagógica del proyecto parte del desarrollo de una experiencia del mirar, más allá del arte y la docencia en sala. La intención principal es fomentar, desde el ejercicio creativo, que el público comprenda desde su propia experiencia la evolución de la experiencia plástica del objeto a la acción o a la conceptualización, como se informaba en el comunicado de prensa.



Ivelisse Jiménez, *No trates de regresar*, 2015. Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico.

Entre los eventos que se ofrecieron como parte del programa está la conferencia de la artista cubana Sandra Ramos sobre la trayectoria, curaduría y organización de *La huella múltiple* (1996-2011) en Cuba, un evento que trató de mostrar lo que estaban haciendo las nuevas generaciones en aquella isla, que rompía con lo tradicional del grabado, incorporando nuevos medios, conceptos y contenidos. Se quería demostrar que el grabado es un medio que fue fundamental para el desarrollo de las artes plásticas contemporáneas y que, aunque es un medio popular, se puede posicionar al igual que la pintura, la escultura y los nuevos medios.

Otra actividad que se realizará dentro del proyecto es el conversatorio titulado *El arte comunitario en el proyecto educativo de la 4ta Trienal Poli/Gráfica de San Juan*, en donde se mostrará el documental y se discutirá, el día 18 de febrero de 2016, la experiencia en los talleres ofrecidos en comunidades para niños y jóvenes de distintas edades. Por primera vez, la Trienal creó un proyecto educativo donde se desarrolla el pensamiento crítico y creativo en las comunidades con escasos recursos, como Península de Cantera, La Perla, Barrio Beatriz en Caguas y la Escuela Rafael M. de Labra. Este contó con la participación de Bárbara Díaz Tapia, Marisol Plard, Raquel Quijano, Roberto Tirado y José Luis Vargas, que ofrecieron los talleres creativos como parte de lo que se llamó Proyectos Base. Gracias a estos proyectos e iniciativas, la Trienal cumple su cometido y recupera el sentido y la pertinencia que cuestionamos en los anteriores señalamientos.



Luis Camnitzer, *Living Room*, 1969. Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico.

Asimismo, se organizó como actividad cumbre del proyecto el Simposio Internacional titulado *La imagen contemporánea: del espacio simbólico como hegemonía al espacio simbólico como problematización*, el cual contó con las ponencias de Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Mari Carmen Ramírez, Cuauhtémoc Medina y Beatriz Santiago Muñoz. Esta actividad permitió un encuentro entre el público, con el fin de promover el análisis y la discusión de la imagen como experiencia

social actual y global, además de traer al terreno de discusión la situación actual de la imagen desde distintas aproximaciones a Puerto Rico y América Latina como espacios geográficos y políticos altamente mediatizados (Torres Arzola, 85). Estos coloquios y eventos teóricos alrededor de la Trienal fomentan y permiten, realmente, el debate y el intercambio de lo que acontece en el ámbito de América Latina y del Caribe, desde la periferia al centro, desde lo local a lo global.

EMM: La curadora Vanessa Hernández, al referirse al trabajo público del colectivo de artistas *Grabadores por Grabadores*, menciona, en el catálogo de la Trienal, la búsqueda de la democratización del arte y de la accesibilidad al pueblo. A esto le añadimos que esta democratización a través del desplazamiento de la Trienal se hace extensiva a los espacios expositivos fuera del tradicional circuito del arte que ejerce su supremacía. La Trienal desplazada sirve, mucho más allá de ser vista como fragmentada, para llevar el arte a desplegarse desde las vallas publicitarias de Félix González (Cuba, 1957-1996) hasta las estampas xilográficas pasquinadas en diversos muros en San Juan y Ponce, por el colectivo de grabadores liderados por Rosenda Álvarez (Puerto Rico, 1986).

La condición colonial de Puerto Rico, y en esto ambas coincidimos con otros curadores y artistas puertorriqueños que lo han mencionado, más allá de servir como fuerza conceptual al arte y como empuje a la movilización social, nos mantiene fragmentados, sin un apoyo institucional y estatal que nos brinde una zapata sólida para fomentar de manera agresiva el arraigo por la historia y que incentive el aprecio, la educación y la necesidad por la cultura y el arte. La Trienal es un ejemplo de la fragmentación de nuestro propio pueblo que, sin el apoyo del colectivo, será sepultada cada tres años por la indiferencia y la falta de conciencia respecto a su importancia en la esfera global y, más que nada, en la local. Que nos sirva la Trienal como espejo para reflejarnos a nosotros, ciudadanos de una isla que no puede permitirse ser encasillada en el Caribe.

Referencias:

Acevedo Yates, Carla, "Rondón". *4ta Trienal Poli/Gráfica de San Juan: Latinoamérica y el Caribe*, San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2015, 256.

Krauss, Rosalind, "Sculpture in The Expanded Field". *The Originality of The Avant-Garde and other modernist Myths*. Cambridge, MA/ Londres: The MIT Press, 1985.

Mosquera, Gerardo. "Postgráfica / Imágenes desplazadas". *4ta Trienal Poli/Gráfica de San Juan: Latinoamérica y el Caribe*, San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueño, 2015, 33.

Sánchez, Suset, *La Bienal de la Habana en el ojo del huracán*, 2014, susetsanchez.wordpress.com. Web. 11 de febrero 2016.

Tala, Alexia, "Carlos Garaicoa: la imagen del territorio y la poética del abandono". *4ta Trienal Poli/Gráfica de San Juan: Latinoamérica y el Caribe*, San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2015, 126-129.

Torres Arzola, Raquel, "Proyecto educativo: del espacio simbólico como hegemonía al espacio simbólico como problematización". *4ta Trienal Poli/Gráfica de San Juan: Latinoamérica y el Caribe*, San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2015, 82-86.