

El Centro de Arte Complutense acoge la exposición monográfica de la artista cubano-dominicana Quisqueya Henríquez, un proyecto expositivo que toma su título de una de sus instalaciones más emblemáticas, *El centro puede estar en todas partes*. Esta muestra supone un hito en el reconocimiento de su trayectoria en España, y constituye la presentación más amplia de su obra hasta la fecha en Europa. A través de un recorrido que abarca más de veinticinco años de creación, la exposición revela la riqueza y complejidad de una práctica artística desarrollada en múltiples dimensiones y lenguajes.

Comprometida con el mundo y con su entorno, Quisqueya Henríquez trabaja con materiales diversos que articulan un lenguaje visual directo y accesible, capaz de interpelar a públicos amplios sin renunciar a la profundidad conceptual. Su obra propone una reflexión constante sobre el territorio, la historia del arte, la identidad y las dinámicas de poder, situando al espectador en un espacio crítico, pero con humor, desde el que repensar las relaciones entre centro y periferia, entre lo local y lo internacional.

Desde la Universidad Complutense de Madrid damos la bienvenida a este nuevo proyecto artístico promovido por la Fundación Alberto Cruz, con la que colaboramos desde hace dos años en el desarrollo de iniciativas expositivas y culturales orientadas a reforzar las alianzas entre España y la República Dominicana. Compartimos el objetivo de apoyar un centro de referencia para el arte contemporáneo del Caribe y, de manera especial, para el arte dominicano, fortaleciendo su presencia tanto en el contexto universitario como en los circuitos artísticos de una gran ciudad como Madrid.

Nuestro programa expositivo se inauguró en 2023 con la muestra *Happy. Ensayos sobre la obra de Jorge Pineda*, dedicada a un artista que mantuvo una estrecha vinculación con la Universidad Complutense de Madrid, especialmente con la Facultad de Bellas Artes, donde desarrolló un intenso trabajo con el estudiantado a través de propuestas colaborativas de gran interés. Con ese mismo espíritu de diálogo, experimentación y compromiso, presentamos en 2026 la obra de Quisqueya Henríquez: una artista que cautiva y transforma, y que convierte un espacio clave de la Ciudad Universitaria en un lugar de encuentro y reflexión mediante una muestra representativa de toda su trayectoria.

Joaquín Goyache Goñi
Rector

Isabel María García Fernández
Vicerrectora de Cultura, Deporte y Extensión Universitaria

Universidad Complutense de Madrid

The Complutense Art Centre is pleased to host this solo exhibition by the Cuban-Dominican artist Quisqueya Henríquez, the title of which is drawn from one of her most emblematic installations, *El centro puede estar en todas partes* [*The Center Can Be Everywhere*]. The exhibition is a landmark in the recognition of Henríquez's career in Spain and is the largest showing of her work in Europe to date. The show marks a twenty-five journey through her creative process, one that reveals the richness and complexity of her artistic practice in multiple dimensions and languages.

Devoted to the world and to her surroundings, Quisqueya Henríquez worked with diverse materials to articulate an accessible and direct visual language capable of engaging wider audiences without relinquishing conceptual depth. Her work encourages constant reflection on place, the history of art, identity and power dynamics, using humour to situate the viewer in a critical space from which to rethink the relations between centre and periphery, between local and international.

The Complutense University of Madrid welcomes you to this new artistic project promoted by the Alberto Cruz Foundation; for the last two years, we have been working together to organise cultural and exhibition initiatives aimed at strengthening the ties between Spain and the Dominican Republic. We share the goal of supporting a centre of reference for the contemporary art of the Caribbean and for Dominican art in particular, by bolstering its presence in the university context and on the art scene of a large city such as Madrid.

Our exhibition programme was initiated in 2023 with *Happy. Ensayos sobre la obra de Jorge Pineda* [*Happy. Essays on the Work of Jorge Pineda*], which featured an artist who had close ties to the Complutense University of Madrid, particularly to the Fine Arts Faculty, where he worked side-by-side with the students in collaborative initiatives of great interest. In that same spirit of dialogue, experimentation and commitment, in 2026 we showcase the work of Quisqueya Henríquez, an artist who captivates and transforms, and who makes a key site on the university campus into a place for exchange and reflection by means of an exhibition that represents her entire trajectory.

Joaquín Goyache Goñi
Rector

Isabel Maria García Fernández
Vice-Rector for Culture, Sport and University Extension

Universidad Complutense de Madrid

EL CENTRO COMO DESPLAZAMIENTO

La exposición *El centro puede estar en todas partes* nace de una convicción profunda: que el arte contemporáneo del Caribe no necesita ser legitimado por un centro, sino que tiene la capacidad de construirlo allí donde se piensa, se produce y se comparte con rigor.

Presentar la obra de Quisqueya Henríquez en el Centro de Arte Complutense (c arte c) de la Universidad Complutense de Madrid tiene, por ello, un significado que va más allá de lo expositivo. Este espacio, marcado por una fuerte tradición académica, se convierte aquí en un lugar de encuentro entre geografías y distintas maneras de entender la práctica artística contemporánea. Para la Fundación Alberto Cruz, este vínculo entre universidad, investigación y creación es esencial, porque creemos que el arte no solo se muestra: también se estudia y se contextualiza.

Esta exposición se realiza en el marco del acuerdo de colaboración entre la Universidad Complutense de Madrid y la Fundación Alberto Cruz, una alianza orientada a promover proyectos que articulen el ámbito académico con la creación contemporánea. Para nosotros, es un honor presentar en este contexto la que constituye, hasta ahora, la exposición más amplia dedicada a la obra de Quisqueya Henríquez en Europa.

Desde el inicio, este proyecto fue asumido como una responsabilidad, no como un encargo puntual, sino como parte de un compromiso sostenido con la preservación, el estudio y la proyección internacional del legado de Quisqueya Henríquez. La Fundación decidió llevar adelante esta exposición de manera integral, convencida de que acompañar la obra de una artista implica también crear las condiciones para que pueda ser leída con la profundidad y el rigor que merece.

Quisqueya fue una artista rigurosa, exigente y profundamente consciente de los procesos que rodean la producción artística. Su trabajo nunca buscó acomodarse a discursos dominantes ni responder a expectativas externas. Por el contrario, partía de lo cercano, de lo cotidiano, de lo aparentemente menor, para cuestionar las jerarquías desde dentro, con una inteligencia crítica que evitaba tanto la retórica como la complacencia.

Su obra nos recuerda que el centro no es un lugar fijo, sino una posición que se construye en el hacer.

Se construye cuando una mirada periférica se afirma sin pedir permiso.

Se construye cuando una práctica artística insiste en su propia lógica.

Se construye cuando el contexto se amplía lo suficiente como para incluir otras voces.

En ese sentido, esta exposición no pretende cerrar una interpretación sobre la obra de Quisqueya Henríquez, sino abrir nuevas lecturas. Reunir trabajos de distintos momentos de su trayectoria en un contexto europeo no busca desplazar su origen, sino demostrar que ese origen contiene ya una vocación de diálogo que no reconoce fronteras.

Este proyecto tampoco habría sido posible sin la confianza del Estate de la artista y de su familia, en particular de sus hermanos y de su viudo, Pedro Catrain, quienes acompañaron este proceso con generosidad y con el mismo respeto por la obra que siempre caracterizó a Quisqueya. Su apoyo ha sido fundamental para que esta exposición pudiera realizarse con el rigor que exige un legado de esta naturaleza.

La muestra ha sido concebida como un trabajo verdaderamente colaborativo. La curaduría fue realizada por René Morales, curador invitado, Isabella Lenzi, directora artística de la Fundación Alberto Cruz, y Alfonsina Martínez, curadora de la Fundación, quienes trabajaron conjuntamente en la investigación, la conceptualización y el desarrollo de la exposición, conformando un equipo curatorial que permitió presentar la obra de Quisqueya con el rigor y la amplitud que su trayectoria merece.

Quiero expresar también mi agradecimiento a todo el equipo de la Fundación Alberto Cruz y a las personas que participaron en la investigación, producción, coordinación y montaje de esta exposición. Su compromiso hizo posible que un proyecto de esta complejidad pudiera realizarse con el nivel de exigencia que la obra de Quisqueya requiere.

Para mí, este proyecto tiene también una dimensión personal inevitable.

Hablar de Quisqueya no es solo hablar de una de las artistas más importantes del Caribe contemporáneo. Es hablar de una amiga, de una interlocutora exigente con quien compartí la pasión por el arte, largas conversaciones, proyectos, viajes, desacuerdos y entusiasmos. Ella pensaba el arte como una práctica viva, capaz de incomodar cuando era necesario, pero siempre desde la honestidad.

En más de una ocasión imaginamos juntos la posibilidad de hacer una exposición como esta.

Que hoy exista, en este lugar y bajo estas circunstancias, es motivo de orgullo, pero también de una emoción difícil de nombrar.

Si esta muestra logra algo, esperamos que sea precisamente eso: desplazar el centro.

Moverlo.

Multiplicarlo.

Porque, como sugiere el título, el centro puede estar en todas partes.

Y el arte de Quisqueya Henríquez es una prueba de ello.

Alberto Cruz Acosta
Presidente
Fundación Alberto Cruz

THE SHIFTING CENTER

El centro puede estar en todas partes [The Center Can Be Everywhere] stems from a deep conviction: that the contemporary art of the Caribbean does not need to be validated by a centre; rather, it is capable of building new centres wherever it is rigorously envisioned, produced and shared.

Showcasing Quisqueya Henríquez's work at the Complutense Art Centre (c-arte-c) at the Complutense University of Madrid has a significance that goes beyond the exhibition itself. Marked by a strong academic tradition, this space becomes a place where geographies and different ways of understanding contemporary art meet. The Alberto Cruz Foundation considers this link between university, research and creation to be essential, as we believe that art is not only for display but also for study and contextualisation.

The exhibition is realised under the auspices of a partnership between the Complutense University of Madrid and the Alberto Cruz Foundation, which seeks to foster projects that bring academia and contemporary creation together. It is an honour for us to organise the largest exhibition on the work of Quisqueya Henríquez to be presented in Europe to date.

From its inception, this project was approached as a responsibility; not as a one-off commission, but rather as part of a sustained commitment to conserving, studying and advancing the international outreach of Quisqueya Henríquez's legacy. The Foundation decided to take a comprehensive approach to the exhibition, with the conviction that stewarding the work of an artist also implies creating the conditions by which it can be read with the depth and rigour that it deserves.

Quisqueya was a rigorous, exacting artist who was greatly aware of the processes surrounding artistic production. Her work never sought to settle with the dominant discourse or to meet external expectations. On the contrary, she used the immediate, the everyday, the apparently mundane as a point of departure to question hierarchies from within, with a critical intelligence that eschewed rhetoric and complacency.

Her work reminds us that the centre is not a fixed place, but rather a position that emerges with its own making.

It is constructed when a peripheral gaze is asserted without asking for permission, when an artistic practice insists on its own logic.

It is shaped when the context is sufficiently expanded to include other voices.

In this sense, the exhibition does not seek to be a closed interpretation of the work of Quisqueya Henríquez, but rather to open it up to new readings. In compiling works from different moments of her career in a European context, the project does not seek to displace her roots, but rather to show that these roots already contain a vocation for dialogue that does not recognise borders.

This project would not have been possible without the trust of the artist's estate and family, particularly that of her siblings and her widower, Pedro Catrain, who, throughout the process, demonstrated generosity and the same respect for Quisqueya's work that the artist herself had always shown. Their support has been fundamental for this exhibition to be realized with the rigour that such a legacy demands.

The exhibition has been conceived as a true collaboration. Its curation was entrusted to René Morales, guest curator; Isabella Lenzi, artistic director of the Alberto Cruz Foundation; and Alfonsina Martínez, the Foundation's curator, who worked together to research, conceptualise and roll out the exhibition, comprising a curatorial team that allowed Quisqueya's work to be presented with the rigour and breadth that her career deserves.

I also want to express my gratitude to the whole Alberto Cruz Foundation and to those who took part in the research, production, coordination and installation of this exhibition. It was by means of their commitment that a project of such complexity could be realized with the exactitude that Quisqueya's work requires.

This project has an inescapably personal dimension for me.

To speak about Quisqueya is not only to speak about one of the most important artists of the contemporary Caribbean. It is to speak about a friend, an assertive interlocutor with whom I shared a love of art, long conversations, projects, trips, disagreements and passions. She considered art to be a living practice, one capable of causing discomfort, when necessary, but always honestly.

We talked about hosting an exhibition like this one on more than one occasion.

That it is being presented now, in this place and under these circumstances, is a reason to be proud, but it is also a difficult emotion to name.

If this exhibition achieves something, we hope that it is precisely that:
Shifting the centre.

Moving it.

Multiplying it.

Because, as the title suggests, the centre can be everywhere.

And the art of Quisqueya Henríquez is proof of that.

Alberto Cruz Acosta
President
Alberto Cruz Foundation



Introducción

La reveladora obra de Quisqueya Henríquez (La Habana, 1966 – Santo Domingo, 2024) es una de las más impactantes emergidas desde el Caribe en las últimas cuatro décadas. Con una crítica lúcida y un pícaro sentido del humor, su producción cuestiona las estructuras de poder y los discursos hegemónicos desde la perspectiva de una autora profundamente inmersa en las corrientes artísticas internacionales y, al mismo tiempo, firmemente arraigada en las realidades cotidianas de la República Dominicana. Para Henríquez, esta posición multidimensional fue una potente palanca para derribar las jerarquías de valor que elevan unas expresiones culturales sobre otras en función de la nacionalidad, la condición socioeconómica y el género.

El centro puede estar en todas partes es la muestra panorámica más completa hasta la fecha dedicada a la prolífica carrera de Quisqueya. Estructurada en torno a cinco secciones –*Los mitos de la insularidad*, *Quimeras*, *Maximalismo vernáculo*, *El jardín de Quisqueya* y *Aliento colectivo*– la exposición refleja la coherencia, el rigor y el carácter radicalmente multidisciplinar de su práctica: su dedicación de toda una vida al fotoconceptualismo, el videoarte y el *objet trouvé*; su profunda implicación con la técnica del *collage*; sus atrevidas incursiones en los ámbitos del arte digital y la pintura abstracta y sus proyectos efímeros y participativos, en los que el público completa la obra. La muestra recorre la trayectoria de la artista desde un enfoque más discursivo y cargado de ironía, hasta otro caracterizado por una incansable experimentación plástica y un especial interés por la cultura material vernácula. Al mismo tiempo, la exposición subraya varios aspectos que se mantuvieron constantes a lo largo de su carrera, principalmente la convicción de que la modernidad no es una condición universal, sino una operación fragmentada y situada, marcada por actos cotidianos de hibridación cultural. Para Henríquez, estos actos tienen valor intrínseco como hazañas creativas y son clave a la hora de entender el Caribe, ya sea desde fuera o desde dentro.

RENÉ MORALES

Curador de la exposición

El relato que narra esta publicación sobre la obra de Henríquez arranca en La Habana de mediados de la década de 1980, un tiempo y un lugar con una influencia decisiva en la historia del arte contemporáneo en la región. Según recuerda Gabriela Rangel, por aquel entonces la capital cubana era una suerte de «laboratorio social» donde artistas como Henríquez aprendieron a *bucear* por un paisaje urbano caracterizado por una fuerte disonancia cognitiva: vestigios de un pasado esplendoroso, testigos de historias de crueldad; infraestructuras decadentes, reflejo de aspiraciones utópicas pasadas. Junto a sus compañeros y profesores —entre ellos Consuelo Castañeda, con quien Henríquez entabló una estrecha relación de colaboración—, la artista aprendió a interpretar la ciudad encontrando inspiración no en sus pintorescos palacios de estilo Beaux-Arts, sino en la cultura material de la supervivencia, la «arquitectura de la necesidad», citando al artista cubano Ernesto Oroza.

Al regresar a la República Dominicana en 1997, tras graduarse en el Instituto Superior de Arte de La Habana y pasar varios años en Ciudad de México y Miami, Henríquez decidió abordar los persistentes estereotipos que durante mucho tiempo han distorsionado la comprensión del Caribe. En varias de sus obras de este periodo, la artista ironiza sobre el mito generalizado como un paraíso remoto, congelado en el tiempo, concepción que ha servido para marginalizar ese territorio más eficazmente que el propio océano.

Es cierto. Muchos rincones del Caribe parecen lugares expresamente diseñados para escapar del estrés de la vida moderna, donde la temperatura del agua se acerca siempre a la de la sangre, donde cálidas brisas soplan entre frondosos bosques y el océano se presenta como una gema entre turquesa y azul adentrándose hacia el horizonte. Sin embargo, tales visiones acostumbra a omitir cualquier referencia a las historias de colonización, esclavitud, turbulencia política y desigualdad económica que llevan más de medio milenio desangrando a la región. Muchos de sus habitantes, para quienes la prioridad más acuciante es la pura supervivencia, no ven en esta representación paradisiaca del Caribe más que una fantasía artificial fabricada en oficinas de turismo y agencias de publicidad. En cuanto al cliché del aislamiento insular —embebido en nuestra cultura a través de un denso entramado de asociaciones que abarca desde *La tempestad* hasta *La isla de Gilligan*—, conviene recordar que la brecha entre la región y el continente siempre ha venido determinada no tanto por «la maldita circunstancia del agua por todas partes», citando a Virgilio Piñeira, sino más bien por los visados y las políticas de inmigración, los bloqueos y las relaciones comerciales desiguales, los códigos fiscales, la privación de derechos electorales, la inestabilidad del acceso a Internet y la censura, las deficiencias en el suministro eléctrico, etc., todas ellas barreras de origen humano surgidas de la intersección entre la ideología y la burocracia.

Henríquez confronta estas proyecciones utópicas y a menudo cargadas de prejuicio con obras que revelan otra realidad del Caribe: la de un lugar interconectado con el resto del mundo, a pesar de sus barreras geográficas y regímenes de

frontera; un territorio históricamente atravesado por fuerzas políticas globales —coloniales y económicas— y por los avatares de una modernidad estructuralmente desigual. En el proceso, la artista pone en cuestión la dicotomía entre el centro y la periferia, señalando los desequilibrios de poder y los patrones de exclusión implícitos en esta obstinada construcción.

En su ensayo para este catálogo, Marina Reyes Franco contextualiza los mitos de la insularidad caribeña desde la perspectiva histórica, enmarcándolos en una larga trayectoria que se extiende desde las plantaciones coloniales hasta una realidad poscolonial caracterizada por economías basadas en el turismo, rehenes de la industria vacacional. Franco vincula la obra de Henríquez con la de otros artistas que paralelamente han trabajado en el desmantelamiento de los estereotipos de la región, y destaca la enorme importancia que revisten estas iniciativas en tanto que actos de pura supervivencia cultural.

Una idea esencial en la crítica de Henríquez a los clichés caribeños es que los prejuicios culturales tienden a estar arraigados en el cuerpo, lo que explica que la artista encontrase en el físico una potente arma con la que confrontarlos. En muchas de sus obras tempranas —como *Helado de agua de mar Caribe*, *Paradise of Greenness* [*Paraíso de la verdura*], *El sabor de los estereotipos* y *Bornnaked* [*Nacidosnudo*]— Henríquez juega con los sentidos del gusto, el oído y el tacto para crear fuertes disonancias entre lo que creemos saber, lo que vemos y lo que experimentamos físicamente. O lo que es lo mismo, desconexiones transitorias entre nuestras ideas preconcebidas y nuestra vivencia de la realidad.

Henríquez recurrió al *collage* para transponer esta ruptura de la experiencia corporal literal a las representaciones del cuerpo. Durante las diferentes etapas de su carrera, trabajó esta técnica de forma casi obsesiva, acumulando cientos de obras. Muchos de los *collages* incorporan recortes de periódico en los que la artista recompone y combina partes del cuerpo de jugadores de béisbol con fragmentos de objetos artísticos normativos para crear visiones grotescas. Henríquez, quien fue atleta en su día, señaló que el béisbol es uno de los pocos ámbitos a través de los cuales la República Dominicana, famosa por producir estrellas de este deporte, aparece de manera regular en los medios de comunicación internacionales. Como señala en su ensayo Alfonsina Martínez, coorganizadora de esta exposición, los efectos inquietantes generados por estas imágenes —elaboradas con gran delicadeza— son un reflejo de las distorsiones derivadas de la mirada exterior, donde cuerpos disonantes se presentan como una alegoría de la reinvenición de las narrativas hegemónicas.

La intensa implicación de Henríquez con el *collage* también entronca con conceptos como el sincretismo, la transculturación o la creolización, procesos resultantes de la colonización y la migración masiva que fusionan y recombinan aspectos de culturas dispares para alumbrar nuevas iteraciones. Como muchos han señalado, estos procesos —y la extensa teorización en torno a ellos— están indisolublemente ligados al Caribe, una región donde el mestizaje de culturas



Quisqueya Henríquez, *Jugando con la adversidad*, 2001-2006 (detalle de la obra)
Quisqueya Henríquez, *Playing with Adversity*, 2001-2006 (work detail)

y linajes europeos, africanos, asiáticos e indígenas ha dado lugar a sociedades híbridas paradigmáticas.

Sin embargo, lo que esta formulación pasa por alto en ocasiones es la forma en que este sincretismo se concreta en los planos económicos, así como en los culturales y étnico-raciales. Es este un matiz fundamental en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), obra del influyente académico Fernando Ortiz que podría considerarse el texto fundacional sobre esta cuestión. En ella, Ortiz demuestra cómo los procesos sincréticos que tuvieron lugar en Cuba

durante el periodo colonial y los años inmediatamente posteriores siguieron una evolución distinta dentro de los sistemas diferenciados surgidos al abrigo de las industrias del tabaco y el azúcar. La obra de Ortiz destaca por su enfoque materialista (es decir, por la observación de una sociedad determinada desde el prisma de sus producciones materiales) y su lectura de la transculturación caribeña como proceso *polirrítmico* (caracterización acuñada por Antonio Benítez-Rojo, otro eminente investigador cubano), según la cual no sería tanto una ola de cambio unificada, sino más bien una amalgama fruto de la integración simultánea de múltiples registros a lo largo del tiempo, de «ritmos atravesados por otros ritmos, atravesados a su vez por aún más ritmos».

Fue en medio de los mercados al aire libre y los grandes almacenes a rebosar de Santo Domingo —donde un silencioso sincretismo captura en una misma red la expresión de la artesanía tradicional local y el inagotable flujo de baratijas importadas— donde Henríquez halló nuevas formas de transculturación polirrítmica en sintonía con la globalización del siglo XXI. Su obra dio entonces un giro maximalista y pasó a incorporar colores caleidoscópicos, diseños geométricos laberínticos y una amplia paleta de texturas y materiales. Inspirada por su secular fascinación por la cultura material vernácula y la estética espontánea de la economía informal, Henríquez comenzó a colaborar con artesanos locales en la fusión de las tradiciones ornamentales con iconos del diseño modernista euro-norteamericano. De este trabajo nació la serie *Formal/Informal*, donde lo vernáculo y lo extranjero se conjugan, subvirtiendo la distinción entre el llamado arte elevado y la expresión popular. Como defiende en esta publicación Isabella Lenzi, cocuradora de la exposición, este compendio de obras es uno de los muchos en los que Henríquez pone en cuestión los códigos sociales y las jerarquías de valor.

El uso de la colaboración como herramienta de crítica social desempeñó un papel fundamental en la producción artística de Quisqueya. En 2001, junto a los artistas Jorge Pineda y Fernando Varela y con el apoyo de la curadora Sara Hermann, organizó en el Museo de Arte Moderno de Santo Domingo *Curador curado*. Partiendo de una dinámica de colaboración y acompañamiento colectivo, el proyecto marcó un antes y un después en las formas de hacer y exhibir el arte en República Dominicana al introducir nuevos lenguajes y estrategias artísticas en la isla. Años más tarde, en 2015, Henríquez fundó, junto a Laura Castro y Engel Leonardo, Sindicato, un colectivo dedicado a impulsar proyectos de carácter social mediante colaboraciones con grupos comunitarios, marcas de ropa y establecimientos comerciales, tanto de la ciudad como de toda Latinoamérica, que trascendían los espacios artísticos institucionales para adentrarse profundamente en el tejido social.

En 2020, durante el confinamiento por la COVID, Henríquez se trasladó a la región de Las Terrenas, al noreste de la República Dominicana, donde encontró una nueva inspiración en su frondoso entorno. Allí, la artista estudió detenidamente los intrincados patrones y texturas de los árboles y las plantas locales. Las obras que creó durante este período evocan la exuberancia de una densa selva

tropical. Henríquez incorporó a su proceso creativo rocas, hojas y otros objetos y materiales naturales que encontró, e incluso utilizó la característica tierra naranja de la región como pigmento. Lejos del bullicio urbano –que durante tanto tiempo había sido su musa–, Quisqueya cultivó una íntima relación con la naturaleza, deleitándose con la extraordinaria belleza de su isla.

Como señala Manuel Blanco en su reflexión poética sobre el perfil de Instagram de Henríquez, la artista veía esta belleza por todas partes. Una lona azul sujeta con piedras bajo el abrasador sol de mediodía. Un carrito tirado por una bicicleta cargado de plátanos verdes y maduros. La puerta de un intenso color rojo de una chabola verde lima envuelta por la vegetación. Una concha marina cuya forma recuerda a la cabeza de un perro. Una bandada de buitres sospechosamente congregada sobre un tejado de aluminio. Sus queridos árboles de pandano, mecidos con elegancia por el viento.

Por mucho que se nutriera de la riqueza y complejidad de su isla, el legado de Henríquez destaca también por las formas perdurables con las que contribuyó a esos mismos entornos y los enriqueció. Como colaboradora, mentora, catalizadora y creadora de comunidad –a través de innumerables gestos de apoyo y generosidad hacia colegas artistas, artesanos, trabajadores del sector y a los amigos que la extrañan profundamente–, Quisqueya encarnó las convicciones fundamentales de su práctica artística, construyendo nuevos centros en todas partes.



Introduction

RENÉ MORALES
Exhibition curator

The revelatory work of Quisqueya Henríquez (b. Havana, 1966; d. Santo Domingo, 2024) ranks among the most significant oeuvres to have emerged from the Caribbean over the past four decades. Combining clear-eyed criticality with a mischievous sense of humor, her production questions hegemonic discourses and power structures from the perspective of someone both deeply immersed in international artistic currents and firmly rooted in the realities of quotidian life in the Dominican Republic. For Henríquez, this layered perspective served as a potent lever with which to upend the hierarchies of value that elevate certain cultural expressions above others along the lines of nationality, socioeconomic status, and gender.

El centro puede estar en todas partes [*The Center Can Be Everywhere*] is the most comprehensive survey to date of Henríquez’s prolific career. Structured in five sections –*The Myths of Insularity*, *Chimeras*, *Vernacular Maximalism*, *Quisqueya’s Garden*, and *Collective Breath*– the exhibition reflects the rigor, cohesion, and experimental nature of her art, evincing her dedication to photoconceptualism, video art, and found objects; her deep engagement with the medium of collage; energetic forays into the realms of digital art and abstract painting; and interactive projects in which the public completes the artwork. The show traces the artist’s shift from a more discursive mode dripping with irony to one characterized by restless formal experimentation and a heightened interest in popular material culture. At the same time, it highlights several aspects that remained constant throughout Henríquez’s career, including the conviction that modernity is not a universal condition, but rather a splintered, localized, and ongoing operation shaped by daily acts of cultural hybridization. For Henríquez, these acts possess intrinsic value as forms of creativity and should be key to how the Caribbean is imagined, both from without and from within.

The story this publication tells of Henríquez’s work begins in Havana in the mid-1980s, a time and place that resonates loudly within the broader narrative of contemporary art from the region. As Gabriela Rangel recounts, the Cuban capital of that era functioned as a “social laboratory” where artists like Henríquez learned to dive (*bucear*) into an urban landscape charged with pronounced cognitive dissonance: where splendorous vestiges of the past evidence cruel histories while utopian aspirations take the form of crumbling infrastructure. Along with her peers and instructors –including Consuelo Castañeda, with whom Henríquez struck a close, collaborative relationship– the artist learned to *read* the city, finding inspiration not in its picturesque beaux-arts palaces but in the material culture of survival, the “architecture of necessity,” to borrow a phrase from Cuban artist Ernesto Oroza.

Upon her return to Santo Domingo in 1997, after graduating from Havana’s Instituto Superior de Arte (ISA) and years abroad in Mexico City and Miami, Henríquez resolved to address the persistent stereotypes that have long distorted foreigners’ understandings of the broader Caribbean and its people. In several works from this period, the artist satirizes the pervasive vision of the Antilles as a tropical paradise suspended in a timeless state of remote isolation—a conception that has served to marginalize the region as effectively as any ocean.

There are indeed many places in the Caribbean that seem expressly designed to help us escape the stresses of contemporary life, places so suited for our bodies that the temperature of the water is always close to that of human blood; where warm breezes swish through verdant forests and the ocean is a jewel that recedes toward the horizon in broad bands of turquoise and blue. What such vistas tend to lack, however, is any indication of the histories of colonization, enslavement, political upheaval, and economic disparity that have marked the region for over half a millenium. For many concerned primarily with survival amid this most beautiful place on earth, these Edens are as real as they are fantasies generated by tourist bureaus and ad agencies. As for the cliché of insular seclusion –inscribed in our culture via a thick tome of associations stretching from *The Tempest* to *Gilligan’s Island*– it serves well to remember that the region’s distance from the mainland has always been determined less by “the damned circumstance of water everywhere,” to cite Virgilio Piñeira, than by visas and immigration policies, lopsided trade relations and embargoes, tax codes, unbestowed electoral rights, internet access/censorship, failing electrical grids: all the man made barriers that emerge wherever ideology and bureaucracy intersect.

Henríquez counters utopian projections of the Caribbean with works that reveal an alternative view of the region as a highly interconnected place, one that has felt the full historical impact of global political forces alongside the vicissitudes of an uneven modernity. In the process, the artist challenges the dichotomy between center and periphery, together with the imbalances of power and patterns of exclusion implicit in this stubborn construct.

In her essay in this catalogue, Marina Reyes Franco places the myths of Caribbean insularity in historical context, situating them within a long arc that extends from the colonial plantation to a post-colonial condition characterized by visitor economies captive to the tourism industry. Franco ties Henríquez’s work to that of other artists engaged in parallel efforts to dismantle clichés of the region, stressing the high stakes these endeavors bear as nothing less than acts of cultural survival.

Embedded in Henríquez’s critique of Caribbean stereotypes is the key insight that cultural assumptions tend to be grounded in the body. It stands to reason that the body would serve her as the ideal medium with which to challenge such assumptions. In numerous early works –such as *Helado de agua de mar Caribe* [*Ice*



Registro de la acción *Helado de agua de mar Caribe*,
realizada en Art Chicago, 2002
Documentation of *Ice Cream Made from Caribbean Seawater*,
realized at Art Chicago, 2002

Cream Made from Caribbean Seawater], *Paradise of Greenness*, *El sabor de los estereotipos* [The Taste of Stereotypes], and *Bornnaked*— Henríquez employs the sensations of taste, sound, and touch in ways that generate sharp dissonances between what we think we know, what we see, and what we experience physically, eliciting momentary ruptures between our preconceptions and our lived reality.

Henríquez transposed this rupture from literal corporeal experience to depictions of the body in her collage practice. Throughout every stage of her career, she created collages almost obsessively, amassing hundreds of examples. Many of these collages incorporate newspaper clippings of the body parts of baseball players, dissected and recombined with fragments of canonical art objects to render grotesque chimeras. A former athlete herself, Henríquez noted that baseball represents one of the few areas in which the Dominican Republic—renowned for producing star players—appears regularly in international mass media. As Alfonsina Martínez, co-organizer of this exhibition, points out in her essay, the unsettling effects engendered in these finely crafted images echo the distortions that arise from the foreigner's gaze, presenting the dissonant body as an allegorical site for the reinvention of hegemonic narratives.

Henríquez's intense engagement with the collage medium also resonates with notions of syncretism, transculturation, and creolization, the processes by which aspects of disparate cultures merge and recombine to engender new iterations, often as a function of colonization and mass migration. As many have pointed out, these processes, and the voluminous theory that has arisen around them, are inextricably linked to the Caribbean, where the fusion of European, African, Asian, and Indigenous cultures and bloodlines has yielded paradigmatic hybridized societies.

What is sometimes lost in this formulation is the way syncretic operations unfold along economic as well as cultural and racial/ethnic vectors. This nuance is central to what is arguably the foundational text on this topic, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), by the seminal scholar Fernando Ortiz. Ortiz demonstrates how syncretic processes in Cuba during the colonial period and immediately afterward played out differently within the distinct systems that arose around the tobacco and sugar industries. Ortiz's work is notable for its grounding in material culture (i.e., the use of material productions as an analytical lens through which to view a given society), as well as for its suggestion that Caribbean transculturation is, to borrow a term from another Cuban scholar, Antonio Benítez-Rojo, *polyrhythmic*: not a unified wave of change but rather a fractal-like assemblage that takes form along multiple registers at once across time, "rhythms cut through by other rhythms, which are cut through by still other rhythms."

It was amid Santo Domingo's chaotic open-air markets and jam-packed wholesale outlets—where the silent workings of syncretism catch local artisanal traditions in the same net with an endless stream of cheap foreign goods—that Henríquez

encountered new forms of polyrhythmic transculturation, ones attuned to the frequencies of 21st-century globalization. Her work took a maximalist turn, incorporating kaleidoscopic colors, labyrinthine geometric designs, and a wide array of textures and materials. Acting on her long-held fascination with vernacular material culture and the accidental aesthetics of the informal economy, she began collaborating with artisans to cross local ornamental customs with iconic pieces of Euro-North American modernist design, producing the *Formal/Informal* series. The results syncretize the homegrown and the imported while blurring the lines between so-called high art and popular expression. As exhibition co-curator Isabella Lenzi argues in this publication, this body of work is one of several in which Henríquez challenges social codes and hierarchies of value.

The use of collaboration as social critique played a major role within Henríquez's production. In 2001, together with artists Jorge Pineda and Fernando Varela and curator Sara Hermann, she organized a highly impactful exhibition titled *Curador curado* [Curated Curator] at the Modern Art Museum of Santo Domingo. Employing a methodology based on peer mentoring and co-creation, this project marked a turning point in the production and display of art in the Dominican Republic, introducing new artistic languages and strategies to the island. Years later, in 2015, along with Laura Castro and Engel Leonardo, Henríquez founded the Sindicato collective, which carried out socially engaged projects via partnerships with community groups, clothing brands, and commercial outlets throughout the city and beyond, bypassing the confines of the institutional artspace in order to reach more deeply into the social fabric.

In 2020, during the COVID lockdown, Henríquez relocated to Las Terrenas in the north-eastern reaches of the Dominican Republic, where she found fresh inspiration amid verdant surroundings, making close observation of the intricate patterns and textures of the local trees and plants. The bodies of work that ensued evoke a dense tropical forest. Henríquez incorporated rocks, leaves, and other natural materials, even using the area's distinctive orange soil as pigment. Far away from the bustling city that had for so long served as her muse, she struck up a new, intensely intimate collaboration with nature, reveling in the otherworldly beauty of her island.

As Manuel Blanco indicates in his poetic reflection on Henríquez's Instagram account, the artist saw this beauty everywhere. A blue tarp weighted down by stones, baking beneath the midday sun. A bicycle-drawn cart bursting with fat green plantains. The bright red door on a lime-green colored shanty engulfed by vegetation. A seashell resembling the head of a dog. A committee of vultures gathering suspiciously on an aluminum roof. Her beloved pandanus tree swaying gracefully in the wind.

As much as she drew from the richness and complexity of her native soil, Quisqueya's legacy stands out for the enduring ways she contributed to and nurtured those same surroundings. As a trailblazing artist, co-creator, mentor, catalyst, and community builder –through countless acts of generosity and support for fellow artists, artisans, art workers, and the friends who miss her deeply– she embodied the core convictions of her practice, creating new centers everywhere.

Quisqueya Henríquez, *Patrones Maleza*, 2015
Quisqueya Henríquez, *Maleza Patterns*, 2015

