



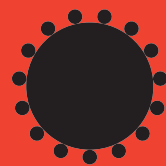
La selección de artistas cubanos que participaron en la Bienal de Venecia, sorprende por la especial atención que se prestó a las voces más jóvenes. Si en otras ediciones la nómina seleccionada se distinguió por incluir productores visuales con una praxis sostenida en el escenario cubano: esta vez la curaduría se centró en focalizar poéticas de promociones artísticas recientes, y en mostrar cómo los creadores traducen problemáticas sociales, económicas e intelectuales al plano estético. Celia-Junior, Susana Pilar Delahante Matienzo, Grethell Rasúa y Luis Gómez coincidieron en estudiar las relaciones de poder que se establecen en diferentes contextos, casi siempre permeadas por la inconformidad social, por la deconstrucción de lo preestablecido.

Por su parte la pieza de Susana Pilar Delahante Matienzo, *Dominadora inmaterial*, explicita una suerte de alter ego de la artista, quien al esgrimir el papel de dominadora se sitúa en los límites de lo real y lo virtual: un terreno donde el dinero se convierte en un valor activo dentro del intercambio de roles. También la video-instalación de Grethell Rasúa *De la permanencia y otras necesidades*, propone una postura de enfrentamiento, al tiempo que alude a una pervivencia del ser utilizando su propia capacidad y sus facultades individuales.

El poder como factor predominante en la desviación de los sentidos deviene un interés que Luis Gómez

evidencia en su instalación *La Revolución somos nosotros*, una obra concebida para el intercambio con el espectador y para cuestionar por qué los prejuicios rigen la comprensión de las prácticas culturales. El dúo Celia-Yunior sistematizan de un modo particular el tópico que en distintos matices bordea toda la selección: su obra *Notas sobre el hielo* muestra bultos de papel que representan las investigaciones realizadas para optar por los grados universitarios de licenciatura, maestría y doctorado en el departamento de Sociología de la Universidad de La Habana en un período de diez años. Los paquetes de papel exponen la permanencia de una producción congelada, casi fosilizada: de esa manera los artistas discursan sobre la intrascendencia del pensamiento, que en última instancia queda reducido a la aglutinación y la desmemoria.

La participación de estos artistas en la Bienal de Venecia, con un conjunto de obras que mantienen el afán crítico y el interés en traducir dinámicas sociales al plano artístico, demuestra la misma intención que han tenido intervenciones precedentes en dicho evento: mostrar un arte que toma como materia de estudio las circunstancias en que se desarrolla. /



[en esta edición:  
dossier  
de crítica]  
[2da.parte]

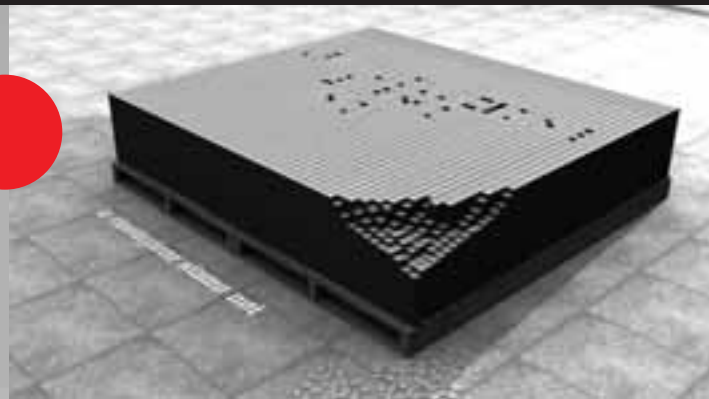
[sumario]

- [dossier de crítica]
- editorial /3
- Orlando Hernández /3
- Elvia Rosa Castro /4
- Abel González /4
- Hamlet Fernández /4, 5
- Jorge Peré /5
- rCruz /5
- Daleysi Moya /6, 7
- Maeva Peraza /7, 8
- LeyMa /8, 9
- Grethel Acosta /9
- Meira&Toirac: *Da Capo* en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales CDAV /10
- Moisés Finalé en Artis /11
- Wilfredo Prieto en ARCO/Madrid 2015 /11, 12
- Start game* en Villa Manuela /13, 14
- Douglas Arguelles en Galería Habana /14
- Feromonas* de Reinaldo Echemedia en la Fototeca de Cuba /14
- Festival de las Artes del Instituto Superior de Arte ISA en el Pabellón Cuba /15

Noticias de Arte Cubano / Número 4 / Publicación mensual editada por el sello Arte Cubano Ediciones del Consejo Nacional de las Artes Plásticas / Dirección Rubén del Valle Lantaron / Edición ejecutiva Isabel María Pérez Pérez / Jefa de redacción Sandra Sosa Fernández / Dirección Maeva Peraza / Redacción Maeva Peraza, Virginia Albaridi, Ramon E. Cala / Diseño Fabian Muñoz Diaz / Fotos Juan Carlos Romero / Web José Alberto Curbelo / Comercial / Vandra Mancabón Pérez (comercial@artecubano.cult.cu) / Impreso en el Combinado de Periódicos Gramma / RPS 008 / Precio de venta 1 peso / Colaboraciones a: / isabel@artecubano.cult.cu / sandra@artecubano.cult.cu / maeva@artecubano.cult.cu / Perla Fallan /



**NOTICIAS  
ARTECUBANO  
4.015**



- < Susana del Pilar Delahante / *Dominadora inmaterial* /
- < Grethell Rasúa / *De la permanencia y otras necesidades* /
- > Luis Gómez / *La rivoluzione siamo noi* / 2015 /
- > Celia&Yunior / *Notes on the Ice (detalle)* / 2012 /





## [editorial]

La crítica de arte cubano ha estado marcada en las últimas décadas por la emergencia de voces interdisciplinarias, que han aunado al ejercicio del criterio, la investigación, la producción artística, la historiografía y la curaduría. Esta voluntad aglutinadora de campos de estudio, que habitualmente reciben una praxis unitaria, ha propiciado un pensamiento experimentado, con visiones mucho más amplias sobre el hecho visual. En ese afán descollaron figuras imprescindibles durante las décadas del ochenta y el noventa, que resultan claros antecedentes de las nuevas generaciones aventuradas a repensar el arte contemporáneo cubano.

Por estas razones intentamos nuevamente confrontar las voces, visitar las décadas precedentes y el estado actual para colocar a los críticos en una primera persona, casi siempre ausente de sus textos. Esta intención ha sobrepasado el propio espacio de *Noticias...* que solo cuenta con dieciséis páginas hábiles, es por ello que el presente dossier se divide en dos partes. La primera, estuvo mayormente encaminada a exponer posturas y centros de atención de reconocidos productores textuales, que experimentaron de primera mano toda la efervescencia de las tres últimas décadas; la segunda, presenta a jóvenes autores que exponen los desvelos de la llamada crítica emergente. Juntos, estos dos capítulos afirman la existencia de un diálogo sostenido entre las diversas generaciones que han dedicado sus esfuerzos a estudiar la producción simbólica en el país.

Los autores que accedieron a participar han tenido la oportunidad de seleccionar –y en algunos casos crear– las imágenes y viñetas que acompañan sus textos: así han exteriorizado su percepción visual, manteniendo el sentido sugerente e irónico de los tópicos que abordan. La crítica de arte cubano, de acuerdo al asunto que la ocupa, mantiene una continuidad, que si bien acentúa sus divergencias épocales y las modas y modos de expresión; continúa acercando puntos de vista, reclamos, escrituras posibles. /

[Equipo de Redacción *Noticias de ArteCubano*]

[Una vez más, y ante la pertinencia del tema, todas las opiniones son de absoluta responsabilidad de los autores.]

## Orlando hernández [tras la huella del pulgar] [2da. parte]

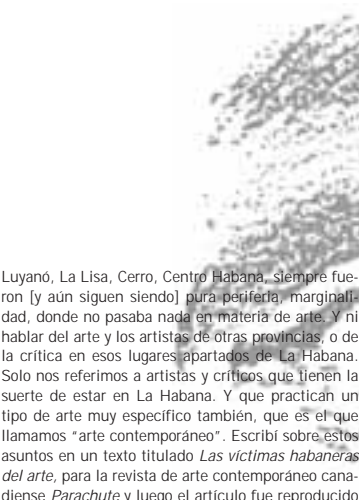
¿En esa época la crítica anticipaba los fenómenos o iba detrás de ellos?

Yo no sé si en aquel momento la crítica anticipaba o no los fenómenos, pero no debería hacerlo. Siempre hay una crítica que es modeladora, formadora de “modelos” en el peor sentido de la palabra, que se dedica a trazar unos ejes imaginarios aparentemente basados en el “*deber ser*” [ya sea en un sentido político, o ideológico, o estético, o con respecto a la moda internacional imperante], lo que hace que los artistas piensen que deben formar parte de ese entramado. Mientras más influyente es el crítico o el curador, más fácil es que suceda esto, y que el prejuicio sea mayor. En este asunto –y en cualquier otro– prefiero la anarquía a la dictadura. De esta manera se inducen las ideas o las preferencias estéticas [o políticas] de los críticos [o en el peor de los casos de los funcionarios] hacia el arte que se está produciendo y eso es algo bastante pernicioso, porque también provoca que los artistas hagan obras amañadas, falsas, ficticias para encajar en la gaveta o el compartimento que le asignaron. Estas inducciones o incitaciones también provienen de las curadurías, desde luego. Lo que un crítico o un curador selecciona para una Bienal o para una exposición importante fuera de Cuba genera un arrastre, una resaca; es decir, se convierte en un modelo a seguir por otros artistas, como mismo ocurre con cierto tipo de obra que se vende bien en el mercado y tiende a convertirse en un patrón a imitar, o algo así, lo cual es una fantasía. La crítica debería seguir al arte y no a la inversa, o quizás acompañar de cerca a la creación artística, para estimularla, espolearla, sacarle los piojos, burlarse de ella si ve que se pone demasiado decorativa, o pomposa o insustancial o demasiado alejada de la realidad. Y desde luego, debería siempre tener la función de facilitar a la gente la comprensión del arte, de traducir sus posibles significados, o generar interés en buscar dichos significados allí donde a veces no parece haberlos.

La década del noventa fue un momento fecundo en términos críticos por la proliferación de nuevos espacios de visibilización y por la legitimación que alcanzó la figura del crítico de arte ¿Cuáles fueron las dinámicas de ese período?

Sinceramente, no sé cuáles pueden haber sido esas dinámicas durante los noventa. Como ya te dije, siempre he trabajado desde un punto de vista personal, como productor de textos sobre arte, dedicado a reflexionar sobre los contenidos que aparecen en las obras o en la mente de los artistas, o simplemente ocupado en transmitir o compartir con los demás mi disfrute del arte, mis descubrimientos, mis asombros y cosas así, o comentar sobre la realidad desde la escritura utilizando el arte como pretexto. Pero no estoy muy seguro de que haya habido esa proliferación de espacios de visibilización que tú dices, excepto la aparición de alguna que otra publicación [generalmente muy efímera, como aquella revista de David Mateo *Loquevenga*, o el periódico de Tania Bruguera, *Memorias de la Postguerra*, que solo duró un par de “rounds”, o algún espacio nuevo de exhibición [entre los que hay que contar sobre todo el poderoso Espacio Aglutinador, en el que tengo el orgullo de haber participado en sus inicios con Sandra Ceballos y Ezequiel Suárez]. Tampoco estoy seguro de que la figura del crítico fue mejor valorada que anteriormente. No he pensado mucho sobre eso.

Por otra parte, no hay que olvidar que aunque parezca que estamos hablando de lo que sucede en el arte cubano, en verdad siempre estamos hablando sobre el arte que se produce y se exhibe y se comenta en La Habana, o incluso del arte que se mueve en las zonas más privilegiadas de La Habana; es decir, en el Vedado, Playa, y un poco Habana Vieja, porque el resto de los barrios, 10 de Octubre, Marianao,



Luyanó, La Lisa, Cerro, Centro Habana, siempre fueron [y aún siguen siendo] pura periferia, marginalidad, donde no pasaba nada en materia de arte. Y ni hablar del arte y los artistas de otras provincias, o de la crítica en esos lugares apartados de La Habana. Solo nos referimos a artistas y críticos que tienen la suerte de estar en La Habana. Y que practican un tipo de arte muy específico también, que es el que llamamos “arte contemporáneo”. Escribí sobre estos asuntos en un texto titulado *Las víctimas habaneras del arte*, para la revista de arte contemporáneo canadiense *Parachute* y luego el artículo fue reproducido en la revista digital *Criterios* de Desiderio Navarro, aunque no tuve la suerte de que fuera aceptada por *ArteCubano*. Y eso no fue en los lejanos años noventa, ¿me entiendes? sino en el 2007. Así que no sé de la legitimación de qué crítica me estás hablando, o a qué espacios de visibilización te refieres.

Creo que, ni en los noventa ni ahora, han existido publicaciones de arte suficientes, ni todos los espacios de exhibición que debieran existir. La única revista especializada en artes plásticas es *ArteCubano*, la cual funciona como una especie de monopolio, sin competencia, como si la cultura artística fuera una cosa unitaria, homogénea, monolítica, y eso es justamente lo que es pernicioso, que haya una sola publicación “rectora” perteneciente a una institución oficial también rectora, dirigida por funcionarios y no por artistas y escritores. En ese sentido, las instituciones quizás tengan algunas ventajas, pero su gran desventaja es que son modeladoras con una sola perspectiva, con un solo molde, y con cierta tendencia a las “ideas fijas”, sin que se permitan el lujo de la verdadera libertad y variedad de pensamientos, de sensibilidad, del gusto. Claro que existen publicaciones de presencia más modesta, como este periódico *Noticias de ArteCubano*, de corte más juvenil, más dinámico, con más posibilidades de estar actualizado. Ahora también está *Art OnCuba*, pero solo se publica en inglés y no circula en Cuba. Entonces, a mi humilde entender, esa anunciada proliferación de espacios de visibilidad nunca ha sido tal. A estas alturas es para que existieran diez, veinte, no sé cuántas revistas de “arte” cubano, todas distintas, sobre distintas manifestaciones, sobre tatuajes y otras artes del cuerpo, sobre grafitis, sobre arte popular, sobre curaduría, sobre mercado de arte, sobre arte ritual de las diferentes religiones practicadas en Cuba, sobre el arte de cada provincia cuando menos, y no solo la que realiza la consentida y aristocrática tribu del llamado “arte contemporáneo” habanero. Todas las “tribus” de arte debieran tener iguales derechos. Entonces es que pudiera hablarse de legitimación de la crítica y de espacios de visibilización. Pero ese día llegará, ponle el cuño.

¿Existía una relación entre crítica y mercado?

Si, siempre ha existido ese maridaje, aunque a veces no es muy visible. Si un crítico escribe sobre un artista, y eso ayuda a que el artista sea mejor comprendido o mejor disfrutado, y de esta manera pueda vender mejor sus obras, el crítico debería también recibir una mejor remuneración. Pero por desgracia nunca llega a ser así. Los artistas no siempre tienen en cuenta que la crítica y la curaduría, al igual que la publicidad, pueden beneficiarlo comercialmente. No se trata de que el crítico se convierta en un mercenario e “inflé un globo” para que un artista malo prospere, pero todos los componentes del sistema afectan positiva o negativamente el mercado de arte y son importantes. Aquí el mercado comenzó sobre el año 1990, que fue cuando el alemán Peter Ludwig visitó Cuba y comenzó a comprar arte contemporáneo. Debe haber sido el primero y quizás el único que compró arte de manera más o menos masiva en esos años, y lideró en ese momento todas las cuestiones relacionadas con el futuro mercado de arte, antes inexistente. Eso, a mi entender, tuvo un efecto inmediato y a largo plazo en el arte cubano, y en todo el sistema del arte, sobre todo porque a Ludwig le interesaba un tipo preestablecido de arte [que él probablemente ya había visto en Rusia y Europa del Este], pero que aquí aún no existía o existía en muy



poca medida. Se trataba de un arte relacionado con una iconografía crítica del socialismo, con un arte de la *Perestroika*, de la *Glasnost*, etc., y hubo artistas que hicieron sus artimañas para que surgiera ese tipo de arte para poder venderlo. Desde luego, las instituciones secundaron a Ludwig en su empeño y el motor del mercado de arte se encendió y lo cambió todo. Quizás el boom del arte chino de años recientes tuvo un efecto similar. Para mí el panorama artístico cubano desde entonces tomó un rumbo muy distinto, se hizo más complejo, y también ha estado plagado de falsedades, de insinceridades, de imposturas de todo tipo. Pero quizás yo tenga una concepción un poco romántica de todo esto. Quizás en algunos lugares los artistas todavía funcionan de manera más simple, más espontánea, incluso más ingenua [aunque también hay oportunistas, claro está]. Pero no están regidos por la batuta de ningún crítico o institución rectora, ni por el gusto de un comprador de arte, sino que hacen lo que quieren porque existe una mayor cantidad de interesados, de clientes, de coleccionistas con demandas distintas. Cuando las instituciones oficiales, las galerías, e incluso algunos críticos de prestigio trazan un círculo alrededor de lo que consideran importante o de lo que debe ser considerado como lo “contemporáneo”, o de “vanguardia”, esa acción inevitablemente afecta a todo el arte circundante, tanto al que queda fuera de ese círculo [que se invisibiliza, como pasó con mucho arte de los años setenta], como al que queda dentro. Porque el estatuto de lo nuevo es justamente cambiar, investigar, registrar otros territorios, y uno encuentra que algunos artistas quedan angulosados, momificados, paralizados en el arte que le dijeron que era contemporáneo y de vanguardia, pero hace veinte o veinticinco años. Y el mercado actúa de manera aún más drástica sobre la mente del artista desde luego y por ende, sobre la mente de los críticos, que a veces siguen mirando los mismos panoramas ya envejecidos como si siguieran siendo nuevos. Todo esto suena un poco triste, así que mejor lo dejamos aquí.

El siglo xxi marca cierta distensión tanto en la producción visual como en el relato crítico. ¿Cómo valora el desempeño de la crítica en este momento? Debo confesar que leo poca crítica. Sobre la producción crítica cubana actual, puedo decir que algunas cosas me resultan interesantes, aunque a veces encuentro otras muy descuidadas, o con análisis demasiado escolares, o por el contrario, con lenguajes impostados, falsamente doctores en vez de ligeros, frescos, como corresponde a una crítica más joven. Aunque reconozco que a veces también encuentro cosas profundas, provocativas, polémicas, cosa que me da mucha alegría, pero en general no encuentro formas muy novedosas de crítica que revelen el gusto por la propia escritura, o que puedan llegar a ser estéticamente paralelas o afines al arte que están comentando o acompañando. Me disculpo si no he mencionado muchos nombres ni he logrado sacar ninguna conclusión trascendental sobre estos asuntos. /

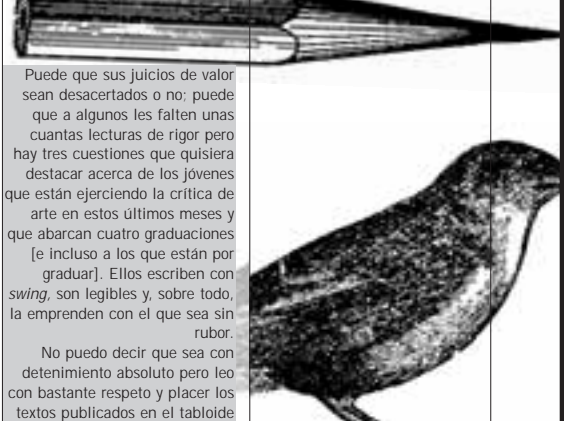
## Elvia rosa castro

## [la generación del “chucho”

## y los devices

## destierra

## la “metatranca”]



Puede que sus juicios de valor sean desacertados o no; puede que a algunos les falten unas cuantas lecturas de rigor pero hay tres cuestiones que quisiera destacar acerca de los jóvenes que están ejerciendo la crítica de arte en estos últimos meses y que abarcan cuatro graduaciones [e incluso a los que están por graduar]. Ellos escriben con *swing*, son legibles y, sobre todo, la emprenden con el que sea sin rubor.

No puedo decir que sea con detenimiento absoluto pero leo con bastante respeto y placer los textos publicados en el tabloide *Noticias de Artecubano*, que ha sido el espacio ideal para estos jóvenes, y me ha resultado en extremo interesante y atractivo el hecho de que el peso simbólico de la autoridad del artista por un lado y del dinero por otro, no haya frenado ese espíritu crítico que en algún momento se perdió por las razones anteriores o porque no había suficiente “aristocracia mental” [se escribía mucha bobería y nadie quería “pintarse de problemas”]. Ahora sí una quiere leer un desmontaje claro desde la teoría y la historia del arte tiene de ejemplo a Daleysi Moya sobre *La estrella* de Yornel Martínez, o a Gretel Acosta sobre *The Merger* y *Stainless*. Si queremos un chucho postcrítico y *trendy* buscamos a J.C López y a Raquel. Por supuesto que entre un nombre y otro hay varios: Nils, Abelito, Daniel, Claudia, Andrés, Alain, Hamlet, Shirley, Maeva, Roxana, Anaeli, Gladys, Celia... y otros [disculpen las omisiones pero ya estoy en edad de Alzheimer]. Dentro de ellos algunos prefieren las escaladas historiográficas, las búsquedas de archivo, el interés de dejar toda la información necesaria; otros saltan este paso y dan por sentado o prescinden de esos datos porque en su opinión [supongo] “ese no es el pollo del arroz con pollo”; otros fabulan seriamente y descargan sus desvelos a la manera de *bloggers*, sin tanto argumento ni explicación, de una manera envidiablemente publicista. Cualquiera cosa hay en ellos menos chealdad y densidad. El “chucho”, lo saben, se da con frescura y desfachatez.

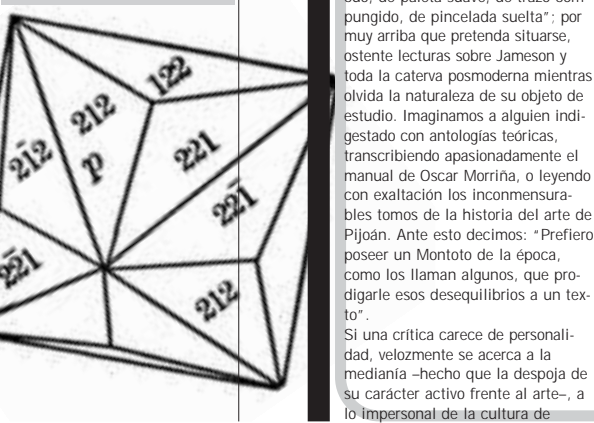
Ante mis ojos veo un espectro



legítimo de posibilidades [tal vez por ello ahora estoy angustiada, a ver si captan el chiste esta vez]. Los atajos formales que escoge cada uno han servido para dejar sentado que hay jóvenes despiertos, inteligentes y sobre todo divertidos y autosuficientes.

Dueña de otro *background* [el de su época], lenguajes y referencias culturales: amante de los tatuajes, las discotecas y los seriales, del paquete, el buen cine y la buena música, esta generación vive con intensidad y así escribe: ligeros, les molesta el peso de la impostura, y si hay alguna reverencia esa es para sus abuelas[1]. /

[1] Esto es algo que, supongo, los sociólogos anden estudiando. Muchísimos jóvenes se tatúan el nombre de los abuelos o les dedican sus triunfos deportivos, o les escriben sentidos y amorosos posts en Facebook...



masas, a la experiencia artificial que esta produce. Como comida debe ser picante, como navadero debe ser áspero, como lavaja debe ser aguda, como joya debe ser brillante.

El pasado interesa como arqueología, es decir, en la medida que tiene resonancia en el presente. Reformar e instrumentalizar esa entelequia que los más bellacos siguen nombrando canon. Un crítico crece junto a los artistas de su generación, corrige el tiro de algunos y se deja corregir por ellos. Su misión es ser contemporáneo, de los extemporáneos no se ha escrito nada.

Quien escribe un texto no puede ser el administrador del artista. Complementa su obra, no la domestica y la secuestra. Tampoco es el faro exclusivo de la interpretación de uno, ni de varios de ellos. Tiene derecho a ejercer la curaduría: la escritura no es la única forma de la crítica, la curaduría tampoco.

Para un crítico la *estrategia* es una noción modular, en ese sentido se parece a un detective.

<b>Apuntes generales sobre la “mala crítica”</b>
<b>[Roland Barthes]</b>
<b>Al menos haga recordar su gusto junto a su escritura y sus ideas</b>
<b>[unknown artist]</b>

Hace algún tiempo que observo un fenómeno interesante dentro de la crítica de arte en Cuba. Me atribuyo el hallazgo, pero sé que otros han vislumbrado el asunto y hasta han aportado sus líneas. Ese fenómeno tiene las características de un protógeno discursivo –evidentemente hay una larga saga anterior, aunque eso no nos interesa ahora–, que he dado en llamar la “mala crítica”. Sin embargo, el adjetivo “mala” no adquiere una connotación peyorativa, es arbitrariamente –como verán– el indicador de una particularidad genérica. En este punto es necesario aclarar que la “mala crítica” se diferencia de la crítica académica, de la literaria, de la deportiva, de la cinematográfica, de la de pasillo, de la “politiquera”, del *new criticism*, de la deconstrucción, de la metacrítica e, incluso, de la crítica de arte. Pero esos deslindes tipológicos ya son, sin duda, otro texto. La “mala crítica” generalmente es producto del encargo, aunque no todo el tiempo, a veces el suicidio no es inducido, sino voluntario. Le gusta prodigar favores a un artista, pero en cambio mal escritos. Ahí donde la “mala crítica” abunda en galimatías, frases hechas, convenciones baratas e innecesarias clasificaciones, más se resiente aquello de lo que habla. Sus funciones son algo paradójicas. No analiza, describe lo que ha de ser precisa. No increpa, destruye en lo que alaba. Intenta provocar un encuentro con la obra, pero a su vez se aleja de ella. Engrosa las filas de una publicación, al mismo tiempo que la desprestigia. En conclusión, es rara. La “mala crítica” redundante en ciertos dispartes: El primero. Un crítico se dispone a escribir de algo que no conoce o que conoce apenas, sin importar cuáles son sus consecuencias. Habla de la destreza técnica de un artista y se explaya en sus capacidades de orfebre. Lo curioso, pero también lo hilarante, es que el

artista no fabrica sus propias obras, las encarga a una tercera persona. El segundo. Un crítico habla de un artista cuya obra se repite hasta el cansancio, siempre en pintura. Epilifica sus temas, ahonda en sus mitologías, destaca la conjunción de su técnica y el discurso propuesto. Lo más interesante del asunto –y que por supuesto pasó por alto el susodicho crítico– es que la repetición *ad infinitum* de ese motivo, “único” como la obra del artista, desautoriza automáticamente su sentido, y crea una tensión ridícula entre las rimbombantes palabras y los proyectos comerciales de la obra. En ese caso, sería mejor alabar esta última faceta.

El tercero. Un crítico comienza a escribir un texto, digamos, sobre un artista de finales de los ochenta en cuyo eje hay cierto aire de conceptualismo, y se deshace en elogios formales. O a la inversa. Un crítico sueña con unas palabras para un artista de la época de Nelson Domínguez, y durante todo el texto no para de citar a los teóricos más importantes del siglo xx, entre ellos, digamos, a Foucault.

El cuarto, y uno de los más célebres. Un crítico pretende trazar unas líneas sobre una exposición cualquiera. Llega a su casa y lee las revistas *ArteCubano* de los últimos tiempos, indaga en algún catálogo, observa el artículo de alguien innombrable, aunque toma en sus manos a Borges y lo suelta irremediablemente. Por último engulle una mezcla nauseabunda: algunos poemas de Alberti y un argumento abrupto de Martin Heidegger. Para acabar escribiendo sobre la exposición un texto totalmente descriptivo, pero con un título filosófico, que por demás es oscuro e ininteligible. Me complazco en pensar que la “mala crítica” tiene un sentido estético, y por consiguiente, intencional e irónico, que sus exponentes forman parte de una secta cuya misión más sagrada es disfrutar de un malvado e incógnito placer. Pero aunque he llevado mi obsesión por develar lo anterior a instancias casi detectivescas, no logro hallar ni uno de sus indicios.

Podemos sospechar las consecuencias nefastas de la “mala crítica” en el futuro, el testimonio de una lengua atrofiada por la cultura de masas, simplificada y homogeneizada. En realidad, muchos de los artistas sobre los que discursa pertenecen a ella, como también pertenecen Shakira o el Real Madrid. La diferencia radica, y en este punto se abre un descomunal abismo, en que el texto que profesa sin quererlo un amor profundo a la “mala crítica” desconoce los signos de lo atinado y lo atractivo.

[Un amigo insistía en cuestionar mi preocupación por la crítica de arte. Si en el contexto –según él– lo verdaderamente interesante es el periodismo cultural.] /



# hamlet fernández

## [el valor de la crítica]



Duchamp con pipa /

> Marcel Duchamp /  
Autorretrato de perfil /  
1958 /



conformación de un campo artístico. La crítica se carga con el cometido esencial de poner a circular en el espacio público a los *objetos estéticos* que en tanto significado articulado son los correlatos textuales de las propuestas discursivas que aspiran a un estatus de arte. De manera que la crítica, en su función de productora de valor estético-artístico objetivo, es evidentemente una práctica intelectual que otorga estatus, valor de arte, a determinados textos, artefactos, acciones, etcétera. Ahora bien, ese valor de arte, desde la perspectiva de una estética de la recepción, es equivalente a valor cognoscitivo. Y solo se puede arribar a un juicio de valor una vez vencido, transitado, de manera razonada y argumentada, un proceso interpretativo. Esa es la responsabilidad cultural de la crítica de arte, hacer del momento de la comprensión un proceso de producción cognoscitiva en toda la profundidad y horizontalidad que lo permita tanto la intencionalidad semántica de la obra como el contexto hermenéutico en el que se produce la materialización del *hecho artístico*. [2]

¿Cómo han terminado legitimadas todas las propuestas que en su momento fueron más allá de los lindes de un concepto normativo de arte? Responder, como intentó hacer la teoría institucional, que toda legitimación al interior del *mundo del arte* es un ardid del poder institucional, que se trata de decisiones circunstanciales, contingentes, interesadas y por tanto arbitrarias, es demasiado fácil; tampoco dice una palabra sobre el inquietante influjo que siguen causando en nosotros las propuestas más radicales de los artistas que echaron por tierra todos los límites que aun en el siglo xx ponían cotos a la creación. El que esos artistas y su manera de asumir la creación tengan hoy un lugar en la Historia del Arte que se va escribiendo y un espacio en los museos [lo que significa que la sociedad los considera como hechos de cultura que deben ser conservados para la posteridad], no es un hecho arbitrario, sino el resultado de un complejo debate intelectual en el que los investigadores, teóricos, críticos y público en general, van consensuando de manera siempre conflictual un sentido y un valor sobre lo que inmediatamente comenzamos a llamar arte. Lo que es contingente, circunstancial, azaroso y nunca cerrado del todo es esa dinámica de debate público, de ahí que el significado y el valor de las obras de arte sean hechos siempre variables, dinámicos, inestables, en una palabra, históricos.

Y todos tenemos, más que el derecho, el deber, de participar en ese debate público sobre las propuestas discursivas a las que les podemos asignar un valor de arte. Cuando entramos hoy a una galería no hay razón alguna para aceptar *a priori* que lo que se nos presenta ante la vista es indiscutiblemente arte. Como receptores tenemos el derecho y la responsabilidad de interpretar lo que está dado allí y de emitir un juicio de valor en correspondencia con la experiencia estético-cognoscitiva

que surge en ese proceso de comprensión. Una vez que un receptor sea un crítico profesional o no, hace público su *objeto estético* sobre la propuesta de un artista, esa interpretación se convierte en un correlato textual que comienza a existir de manera independiente y objetiva en el espacio público [cualquiera que sea el medio en el que se socialice]. Por tanto, ese significado global y su valor implícito, o exacerbado por el crítico, incidirá en alguna medida en el debate intelectual que a la larga establece jerarquías de estatus al interior de un sistema cultural. Bajo estos principios, el viejo debate acerca de que si la crítica de arte debe pretender una objetividad científica o un subjetivismo metafórico, una medida académica o una apasionada autoexpresión, si debe emitir juicios comprobables en el texto artístico o juicios delirantes y libres como la imaginación misma, etcétera, carece de total sentido. Si la crítica es la manera profesional de racionalizar un *objeto estético*, lo que define al ejercicio de la crítica de arte es la interpretación, como quiera que esta se lleve a cabo. La descripción superficial y la valoración no fundamentada no son crítica de arte, en todo caso prácticas de un mal periodismo. Solo hay crítica si hay interpretación. En este sentido, cualquier instrumental teórico que facilite el desmontaje interpretativo de una obra sigue siendo válido. Rufo Caballero no se cansaba de repetir que el crítico debe saber adecuar sus herramientas conceptuales a cada objeto de estudio en cuestión, y no a la inversa: así, se comportaba a veces como un denso semiólogo, otras como un desenfadado poscrítico, podía psicoanalizar el inconsciente del texto o delatar los prejuicios sexistas camuflados en el discurso estético atacándolo desde el marco conceptual de la teoría de género.

En Cuba padecemos de una anemia de interpretación que va siendo casi crónica. Como crónica es la falta de nutrición teórica. Carecemos por completo de críticos que militen en una escuela teórica específica. ¿Quién ha hecho aquí crítica semiótica pura y dura? ¿O estructuralista? ¿O psicoanalítica? ¿O de género? ¿O poscrítica? ¿O incluso marxista? Lo que nos caracteriza es el eclecticismo carnavalesco; y no es de extrañar. Pero tampoco hay nada de malo en ello, solo que hasta el eclecticismo exige un mínimo de rigor. Y nuestro problema es precisamente... el rigor. ¿Quiere comprobarlo? Abra cualquiera de nuestras publicaciones especializadas, o coja cualquier postal de exposición, y lea. Lo primero que salta a la vista es un catálogo de categorías teóricas usadas de manera indiscriminada. Todo es *signo*, o todo es *símbolo*. Cualquier fenómeno es *ontológico*, y cualquier discurso o reflexión es *fenomenológica*. Lo *estético* y lo *artístico* son términos intercambiables, ¡al parecer significan lo mismo! El artista es consciente de todo, lo quiso decir todo, se habla a través de su voz imaginaria y omnisciente [aun cuando muchos creadores manifiestan no entender lo que escriben los críticos sobre su obra]. No faltan los

exergos rebuscados y las abundantes citas a ciertos ilustres teóricos, vengan al caso o no, lo importante es estar a la moda [en el *hit parade* popular han ganado puestos vitalicios Jean Baudrillard, Arthur Danto y Jacques Rancière]. Lo que casi siempre brilla por su ausencia es la lectura que profundice en obras puntuales, la lectura capaz de recorrer un camino interpretativo que no desestime el relieve estético del nivel físico más básico, pero que también sepa ir más allá del contexto de denotación propuesto por el artista. Articular un plano especulativo de relaciones de sentidos connotados, ese debe ser el fin último de todo ejercicio crítico. La reseña *light* que sobrevuela de prisa sobre su objeto de reflexión se ha convertido en el texto dominante, en el texto omnipresente, en el texto con el que los principiantes entran al sistema, y por tanto el texto que llena las páginas de nuestras publicaciones. El ensayo es una especie en extinción. El ensayo de base investigativa, el ensayo especulativo, el ensayo que interpreta en profundidad un fenómeno creativo y la manera en que este se expresa –los textos con aspiraciones artísticas–, es francamente, entre nosotros, una especie en extinción –con algunas esporádicas excepciones. Entonces, si los juicios de valor que emite nuestra crítica de arte por lo general carecen de un sustento interpretativo sólido, ¿cómo se están estructurando aquí los niveles de jerarquía que deben conformar a todo campo de producción artística? Cuando la crítica de arte es débil, otros agentes le suelen usurpar su función de discurso legitimador, y en el peor de los casos ella misma queda subordinada al dictado de esos agentes. En nuestro contexto esos agentes intrusivos se perciben con claridad: la legitimación que emana del mercado foráneo y del

poder político doméstico. No hay que decir que ambos son muy peligrosos, el mercado porque funciona guiado por el valor de cambio, y este es siempre un valor alienado, además de exterior a la obra de arte; mientras que el poder político funciona guiado por el valor ideológico, que es igualmente alienado y exterior a la obra.

Solo la crítica de arte puede generar un valor estético-artístico objetivo que posea una dimensión vinculante para la intersubjetividad del presente, siempre y cuando sea capaz de convertir la intencionalidad semántica de la obra en conocimiento razonado y debidamente argumentado, un conocimiento que al hacerse público se convierte en propiedad de un sistema cultural. Trabajar en función de avivar nuestra crítica de arte significa, nada más y nada menos, evitar que el campo artístico se nos desestructure cada vez más en esa anarquía ramplona al son de la cual cualquier pintor de oficio y entrado en años merece ser Premio Nacional de Artes Plásticas, y donde cualquier favorecido con el poder o por el mercado crea poder aspirar a la condición de “maestro”.

[1] El concepto de *objeto estético* es de origen fenomenológico, lo utilizo aquí en el sentido estricto de un *correlato textual* que produce el trabajo de la interpretación al racionalizar los efectos sensoriales, emocionales y conceptuales que experimentamos en el proceso de recepción del arte.

[2] Con la noción de *hecho artístico* pretendo establecer una diferenciación esencial con respecto a la categoría tradicional de obra de arte. La obra designa al artefacto material, mientras el *hecho artístico* se materializa en el momento en que obra y receptor convergen en un proceso comunicativo. El *hecho artístico* no puede existir sin la participación consciente de un sujeto receptor.

# rCruz [crítica y autocrítica de la comodidad pura

## Apostillas al doctor octopuso]

El incansable Octavio Octopuso me ha querido endilgar la frase *Primero muertos que sencillos*. Considerándolo un acierto, la suscribo. Primero muertos que agoreros de todo lo advenedizo, sin distinción entre digo y Diego; que vejamen chacota calumnia burla afrenta ofensa. Primero turistas, como Francis Alys. Perdóneme el tono novelero: la literatura como género me avergüenza menos que la crítica.

La crítica que, como concepto, es una engañifa. Y como espejo, una monstruosidad. Sobre todo porque duplica lo mal hecho, y antes más, lo reafirma. Se sabe que distintas aproximaciones al tema han encontrado los espejos abominables. La crítica como comodidad pura es lo más parecido a la planicie reflectante cuando un crítico laborioso y satisfecho elabora a un artista laborioso y satisfecho, para contento de un editor igualmente laborioso. Fernando Castro Flórez, fuente inagotable donde se me romperá el cántaro, lo ha dicho mejor: “[el] mundillo del arte prefiere el pasteleo y la complicidad banal antes que la reflexión y el compromiso.” [1]

El compromiso se hace muy difícil cuando además queremos ser curador / gestor / galerista / mecenas... Como no he dicho más que lo obvio, rubrico algo igualmente evidente. A resultados de

querer ser lo opuesto del piadoso de efluvios, o de escatimar demasiado los recursos por el aquello de elegir bien las batallas, se persigue también la estela engañosa del bienestar.

De estas bifurcaciones erradas adivino torvamente que el crítico no se puede dar un lujo: la comodidad pura como estado creativo. Estando en ello, advierto lo siguiente: todos los días comprendo que soy ingenua –y hasta ignorante– con respecto a algo; y luego comento: la crítica como profesión debería incomodarnos. Quiero decir que ejercerla debería ser, entre otras muchas cosas, como una ineludible y compulsiva segunda naturaleza, tan molesto como llamamos cual el infortunado y poco célebre poeta Ciricain Caitarro. Máxime si acaso “la esperanza reside en ese modesto menester que llamamos “actividad crítica” [2].

En franca oposición a mí misma, advierto algo más, que recién le aprendí a un artista muy sabio: no hacer nada con demasiado entusiasmo. Palabra clave: demasiado. /

[1] Fernando Castro Flórez. *Parcial, apasionada y política. [Tres notas preliminares sobre el compromiso crítico]*. A propósito de *Sin pudor [y penetrados]*, de Andrés Isaac Santana, en revista *ArteCubano*, No. 3, 2014, pp. 98-100.

[2] Idem.



Paul Klee / Conquistado / 1930 /

# jorge peré

## [apostillas en zapping]

“Are you gonna bark all day, little doggie, or are you gonna bite?” [1]  
Mr. Blonde.  
[*Reservoir Dogs*, 1992. Quentin Tarantino]

I  
¿Qué debemos entender por “crítica joven” dentro del circuito promocional del arte cubano contemporáneo? ¿Nos está dado hablar de una nueva promoción de jóvenes críticos, con posturas y obsesiones homólogas, actuantes en la agenda editorial de su contexto inmediato? Me parece adecuado razonar en torno a la “crítica joven” desconfiando de la legitimidad que implica este rótulo, en tanto nos remite a un enclave construido por la voluntad metodológica de establecer demarcaciones generacionales que no obedecen, en muchos casos, a la espontaneidad intelectual ni a los procesos internos de nuestra cultura.

II  
En principio, se hace pertinente distinguir la fisonomía que adquiere la crítica entre los nuevos actores, pues la primera aflicción, me parece que

estriba en las maneras de encausar un discurso crítico efectivo y afinado en los derroteros estéticos de las vanguardias emergentes en el arte contemporáneo.

III  
El joven crítico en nuestro espacio se evade –a veces de manera inconsciente– del *agón* [2] que supone intentar sobreponerse a la competencia escritural. Esto se traduce en una terrible carencia de “Edipos”, que bien pueden surgir del equívoco, o de esa radical necesidad de apostar por una perspectiva renovadora. Esta contingencia precisa que la “crítica joven” redunde en una circularidad de motivos que define su presencia tediosa y desfasada.

IV  
La nueva eclosión de jóvenes dedicados al criterio pudiera ser la tentativa de recolocar el *status quo* del oficio, como parte activa de las dinámicas artísticas en nuestro contexto. Los involucrados, en cambio, debemos asistir a una reconversión de los



Marilyn Monroe deformada ante el espejo, por Robert Smithson /

paradigmas dejando a un lado esa crítica de miscelánea, desprovista de enjundia y conflicto, célibe, epidérmica y autista que prolifera como una indetenible pandemia. Sin esta depuración inicial el fanatismo que da cabida a los nuevos críticos devendrá posada de aliento trasnochado, sin mayor placer que el de la tautología. Mientras esta generación no logre distinguirse de manera particular por sus tonos y enfoques dentro del espacio arte, seguirá despertando la reticencia de todos aunque el optimismo nos lleve a decir que existe al menos desde una definición etaria.

V  
El arte cubano contemporáneo da cuenta de una reactualización de los *tropos* convencionales, y en ese sentido provoca extrañamiento en el público, incluso en los espectadores competentes. La conducta impenetrable y los subterfugios que adopta el crítico especializado complementan el vacío comunicativo y dilatan el letargo de una producción simbólica en fuga, mudada a los predios del mercado. En la inmensa mayoría de los casos, la crítica producida por jóvenes se rige por el hecho de “ir al seguro”, o sea, que versa sobre artistas ya consagrados, miembros de una comunidad privilegiada por su pedigrí o su condición mercantil. Sin embargo, estas incursiones las más de las veces figuran actos de exorcismos, o en algunos casos auténticos retoques de maquillaje, al echar mano de una retórica perversa que sacrifica cualquier intención provocativa. En fin: Nadie quiere buscarse problemas... ni de cerca. *O tempora, o mores!* [3], diría Cicerón.

VI  
De cualquier modo, ¿acaso no existen otros referentes adonde volverse, sin el vértigo del anatema oficial, con tal de encauzar una reflexión de mayor pertinencia y rigor como puede ser el futuro inmediato de las artes visuales en Cuba?

Hay toda una producción emergente [Reinier Leyva Novo, Jorge&Larry, Yornel Martínez, Celia&Yunior, etcétera] que se encomienda a la experimentación y ofrece otras narrativas visuales desde posturas tan singulares como promisorias. Alguien ya ha accedido a testimoniar su influjo e impacto en la cultura visual cubana de nuestros días [lo cual no presupone un área restringida, fuera de cobertura o colonizada en su totalidad]. Su nombre es Elvia Rosa Castro La Pitonisa. Crítica, curadora, teórica, filósofa [y otras excentricidades intelectuales] en formato *Blu-ray* con un sistema transgresivo-intuitivo *high definition*. Podemos pensar, como Borges, que cada nueva generación aprende de los arduos de sus predecesores inmediatos, pero sobre todo aprende a mirar hacia delante con los ojos de aquellos. Y conviniendo con el riesgo de sonar iconoclasta me ronda en la cabeza una pregunta...

VII  
¿Cuántos jóvenes críticos quieren hoy ser más una Elvia Rosa Castro que un Gerardo Mosquera? /

[1] ¿Vas a ladrar todo el día pequeño perrito, o vas a morder?

[2] Del griego: palabra en griego antiguo que significa contienda, desafío, disputa.

[3] Del latín: ¡Oh, tiempos! ¡Oh, costumbres!



# maeva peraza [el bosque de Nadie]



6>

Ilustración: Maeva Peraza

La diferencia entre un intelectual de Occidente y uno que se encuentra tras la cortina de Hierro, radica en que al primero aun no le han dado una buena patada en el trasero.

[Czesaw Miosz]

La crítica de arte cubano en la actualidad atraviesa un momento de inquietante distención y pérdida de eticidad, no solo asistimos a la fractura del oficio, que vivió sus mejores momentos durante el pasado siglo, legitimando y educando al ritmo de la producción simbólica que atendía y muchas veces anticipaba; también presenciamos, de forma frecuente e inevitable, incontables ausencias de las voces que desde las décadas del ochenta y el noventa dedicaron sus esfuerzos a construir un relato de nuestro panorama visual –amen de que algunos exponentes emigraron y por diversas razones se alejaron de esta práctica. Pero esos silencios distan mucho de responder al abandono o al cambio de disciplina: sobre ellos se vierte el desánimo, el peso de la burocracia institucional, la maliciosa intención de algún que otro funcionario obtuso y un velo de silencio –oficialmente invisible– que nos sumerge en el terreno de las simulaciones. Todo ello ha tenido visibles consecuencias para el ejercicio del criterio y para el propio sistema que representa el arte. Resulta inexplicable que la crítica más reciente rehuse a explicitar un criterio y en su lugar emita apologías, que muchas veces son pretexuales y bordean al artista o fenómeno objeto de estudio, para encaminar las reflexiones sobre cuestiones egocéntricas que no vienen al caso –a veces tengo la sensación de que leo una bitácora donde la palabra más repetida es “yo”–, o peor aún, para rellenar líneas con citas de autores foráneos en pocas ocasiones pertinentes. Es complejo entender por qué muchas veces es la esposa/o, hermana/o, primo/a o mejor amigo/a de un artista quien proporciona una reflexión sobre su obra o quien realiza la curaduría de su muestra. Esto no quiere decir que el parentesco sea nocivo en cuestiones de análisis, hay excepciones donde prima la objetividad, pero casi siempre los resultados muestran la disfuncionalidad de esos consorcios; lamentablemente en el arte cubano todo no puede “quedar en familia”.

Por otra parte, desde hace algunos años, una suerte de mito suburbano ha ido acrecentándose de boca en boca, para convertirse en un secreto a voces que muchos desean; se trata del pago al servicio del crítico, quien recibe una tarifa previamente acordada por su labor. Los cien dólares por cuartilla son una aspiración que se ha readecuado como metáfora de éxito, frente a las escuálidas remuneraciones que reciben los autores por con-

# leyma [parachute 1 y 2]

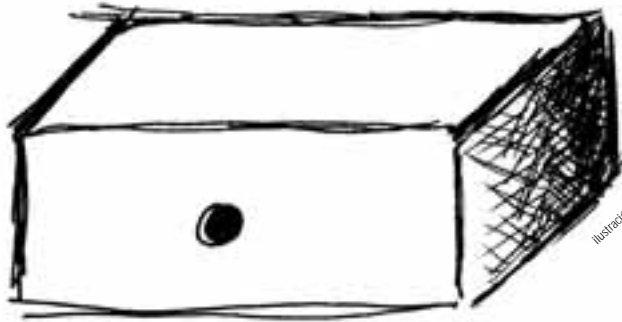


Ilustración: Leyma

cepto de colaboración en las publicaciones cubanas. Ciertamente sólo las revistas foráneas ofrecen un pago más o menos razonable –de ahí la evidente migración que se nuclea alrededor de ellas–, pero en el caso de estos servicios particulares se hace inevitable cuestionar hasta qué punto son sinceros opositivos: es lógico que quien escriba conociendo que cada folio tiene un precio fijo, lo haga para la absoluta complacencia del otro, como también resulta coherente que quien paga espere una montaña de lisonjas para sí; se trata de un juego mutuo de autoengaño donde ambas partes son tan beneficiadas como desestimables.

El resultado de estas fracturas suele ser la desarticulación del juicio, lo cual hace plausible que una exposición sea alabada por un lado o juzgada por otro arbitrariamente. Si bien las contradicciones enriquecen el contexto y le otorgan dinamismo, no es causa del azar que una opinión se muestre absolutamente venerable con una exhibición, mientras que otras descubran aspectos negativos en la misma; ese encuentro cómplice de las voces se halla en peligro de extinción o aparece por momentos como una *rara avis*.

El sol no puede taparse con un dedo: la crítica de arte, la educación de la mirada y el juicio estético no son prioridades para Nadie en el vasto bosque que simboliza la cultura cubana, pues sus resultados no implican una producción material; al contrario, sus esfuerzos se encausan en un terrero subjetivo de aportaciones simbólicas y hasta subversivas. La figura del crítico aun hoy emerge con el prejuicio del que juzga, del estudioso pedante que no es capaz de hacer; y los textos, si son leídos, pasan al olvido sin cambiar nada. Irónicamente, todo esto ocurre desde la autoconciencia del que escribe, pero continúa su labor por inercia o por idealismo. Creo que las palabras del poeta Juan Carlos Flores ilustran de un modo abruptador el estado de las cosas “...porque el que escribe o el que piensa es como el que está enterrado en un cementerio, pero, en una fosa común”.

Es de mi interés hacer referencia a periodos en la historia del campo artístico-pedagógico en Cuba que marcaron avances y en algunos casos retrocesos. Este camino nos trae a la actualidad y a valorar el estado del campo en el presente: así como a la necesidad de inclusión de un nuevo capital artístico-pedagógico: la enseñanza del arte sonoro, que influiría en la lógica del campo.

Se hace necesaria la mirada a las escuelas de arte San Alejandro y el Instituto Superior de Arte [1] en la dinámica del contexto sociocultural en que se desarrollaron experiencias docentes a las cuales me referiré. Y paralelamente, no perder de vista el devenir de la plástica cubana de esos tiempos, valorada en su dinámica contextual externa e interna. Esto nos permitirá percibir la retroalimentación e influencias entre el campo artístico y el de su enseñanza: así como las interacciones entre sus distintos agentes. Tales voluntades de cambio en la enseñanza del arte en Cuba han logrado concretarse en determinadas experiencias pedagógicas-artísticas con evidentes resultados; y por ende, nos da la medida de estos servicios particulares se hace inevitable cuestionar hasta qué punto que corren, pueden tener lugar.

El nacimiento de San Alejandro se debió a los influjos del pensamiento ilustrado y reformista que predominaba en la *intelligentia* criolla y en un núcleo selecto de la élite burocrática habanera. Francisco de Arango y Parreño, como otras personalidades de la época, expresó en sus escritos que las llamadas artes mecánicas y liberales estaban casi exclusivamente en manos de “la gente de color”; lo que de alguna manera evidenciaba que los criollos, sobre todo la juventud blanca, eran propensos a la desidia y a la holgazanería. También Félix Varela manifestó preocupaciones similares en su Proyecto de Abolición de la Esclavitud. Según él, esas “personas de color” contaban con una instrucción, ya que la mayoría sabía leer, escribir, contar, además de su oficio, que muchos practicaban muy bien; aunque no igualarían a los artistas extranjeros, por no haber tenido más medio para instruirse en esos oficios que su propio ingenio. Por tal razón, desarrollar las artes era sinónimo de degradación para los blancos. Estas reflexiones expuestas por varios de los ideólogos del momento, fundamentalmente reformistas, ofrecieron criterios que evidenciaban la limitación que para el desarrollo de la sociedad y las artes en Cuba significaban la rigidez y prejuicio del régimen esclavista, con sus estratos sociales inamovibles. Defendían con objetividad los requerimientos que consideraban viables y menos violentos para “cambiar” los parámetros sociales y económicos impuestos durante mucho tiempo. Estos requerimientos hablaban de fomentar una clase de artesanos blancos y arrebatar a la raza de color el patrimonio de muchas de sus manifestaciones.

La fundación de la primera Escuela Gratuita de Dibujo constituyó la materialización de esas ideas. En sus inicios no constituía una academia como la conocemos en el presente, ni como se asumía entonces, sobre todo en Europa; donde se manejaba una concepción de este espacio heredada de la Grecia antigua [como el sitio donde se impartían clases de filosofía y arte]. La Escuela de Dibujo pretendía atraer a sectores criollos pobres, fundamentalmente de la juventud; formar artesanos o trabajadores medianamente calificados en disciplinas relacionadas con lo que hoy constituyen el Diseño Artístico y el Técnico. Las disciplinas básicas fueron de Dibujo en sus variantes decorativa y geométrica para ayudar con los conocimientos técnicos y con el trabajo asa-

lariado a impulsar aquella sociedad estancada en el esclavismo. Es pertinente aclarar que pasado el momento fundacional [de claras contradicciones], se favoreció el derecho a la enseñanza de los jóvenes humildes.

Ya en los primeros años de la escuela, figuras emblemáticas como el obispo Español influyeron en su dirección. El fue una fuerza impulsora y de proyección de la nueva expresión estética: el Neoclasicismo, en sustitución de la concepción barroca. Cambio en la esfera artística asimilado por el ámbito político, el Neoclasicismo se convirtió en símbolo de la fuerza criolla, como antinomia del viejo barroquismo que expresaba el gusto y dominio absolutista español. Espada también impulsó el tránsito de una filosofía escolástica a otra de base científica. Así, esta nueva estética fue asumida por la naciente escuela y defendida por su fundador: el pintor Vermey.

El proceder de otros, como el intendente Alejandro Ramírez, fue determinante en la génesis de la escuela. De tal modo, que en 1821 la Academia, en homenaje a sus contribuciones, comenzó a llamarse San Alejandro, perpetuando su impronta.

Hasta mediados del siglo XIX predominó en su enseñanza una concepción “utilitaria” –más que esteticista–, que no fue cuestionada hasta los años treinta y que toma fuerza como contradicción hasta finales del siglo XIX: entre partidarios de una formación que sobrepasara lo artesanal y una élite que demandaba un profesionalismo desde el “arte purista”. Sin embargo, si hubo un mediocre velo academicista tradicional que cumplió su protagonismo como servidor, tanto en la etapa colonial como en los años de la primera República. Representó la retaguardia estética y fue reflejo del realismo pompierista. No obstante, figuras como Armando Menocal y Leopoldo Romañach fueron la contrapartida. El primero como profesor de paisaje, cultor del más auténtico realismo académico en Cuba. Y el segundo fue director de San Alejandro y jefe de la Cátedra de Colorido, desarrollando nuevas pedagogías y de oficio para la enseñanza artística. En su primera etapa de madurez se expresó a través de cierto romanticismo crítico, sentimental e intimista.

Ninguno fue pintor de simpatías para los gobernantes españoles en la Isla, ni funcionarios del gobierno de la Metrópolis. Y durante los años de la República, sus respectivos quehaceres artísticos continuaron reflejando aspectos de cubanía.

Las relaciones de San Alejandro con representantes del Arte moderno que surge en la “década crítica” [años del veinte al treinta del siglo XX] revelan grandes complejidades y una serie de mitos prejuiciados. A partir de entonces se perfiló como una academia con aspectos insólitos e imbricaciones en problemas no solo estéticos, sino también políticos.

Durante esos años y los cuarenta, el estudiantado se convirtió en protagonista de la lucha contra el abandono oficial en que se desarrollaba la vida de la institución en su antiguo edificio de la calle Dragones. Reiteradas veces los jóvenes reclamaron un edificio nuevo y apropiado, así como una reforma que modernizara el plan de estudios. La “década crítica” fue un periodo de sacudidas y reafirmación nacionalista, con esfuerzos de renovación en la música, la literatura y las artes plásticas. Y en consecuencia se incluyeron acciones para que San Alejandro recuperara su esplendor inicial.

En esta lucha de lo nuevo contra el inmovilismo y el acomodamiento en que había caído San Alejandro participaron, entre otros, Víctor Manuel y Carlos Enrique, dos de los mayores exponentes de la vanguardia pictórica cubana. Dicha vanguardia se desarrolló en varios talleres individuales, donde cada pintor, habiendo pasado o no por la Academia, asumió la renovación estética por su cuenta, sin una estrategia grupal. Sin manifiestos anti-académicos [como si sucedió en Europa], aunque se coincidió con generación, en la

otredad y en la nueva propuesta pictórica frente a la Academia.

Los modernistas de esta primera generación estuvieron al tanto de la renovación que tenía lugar en Europa y desarrollaron estos lenguajes manifestando una sensibilidad nacional y posicionándose así muchos pasos delante de la Academia. De ese modo tuvo lugar un rompimiento conceptual y práctico con el realismo académico imperante.

Curiosamente, San Alejandro no forjó una estrategia antivanguardista expresa, en comparación con la postura de las academias frente al vanguardismo en Europa. Aquí, los pronunciamientos se expresaban a título personal. Asimismo, a partir de la década del treinta el claustro estaba conformado por ortodoxos y por tradicionalistas con cierta inclinación hacia el modernismo. San Alejandro fue entonces una diversidad de talleres donde era el profesor quien determinaba su “pedagogía” y el alcance de los contenidos de su signatura. Esta es la razón de que unos programas fueran más avanzados que otros.

A pesar de lo planteado, la postura ortodoxa de algunos académicos no frenó algunas iniciativas renovadoras. Así en el año 1937 se concreta el proyecto del Estudio Libre para Pintores y Escultores con carácter experimental y al margen de la Escuela. En el mismo trabajaron Rita Longa, Alfredo Lozano, Mariano Rodríguez, René Portocarrero, entre otros. Algunos alternaban sus funciones dentro de San Alejandro con otras en el nuevo Estudio. Eduardo Abela, por ejemplo, director del Estudio, también fue propuesto como jefe y profesor de la cátedra de Pintura Mural en San Alejandro. Teodoro Ramos Blanco, profesor de la Academia, fue invitado a participar en la experiencia pedagógica de vanguardia del Estudio Libre.

Por otra parte, profesores del claustro, como Armando Maribona, apoyaron la idea de inclusión de artistas reconocidos y de vanguardia que le darían un prestigio a la institución. Se discutía la inclusión o no de estos últimos; y en aquellos casos no admitidos debido a los criterios anquilosados y anti-históricos de algunos, todo era manejado con respeto y cautela.

Ya en los cuarenta, la escultura moderna se desarrollaba por Sicre y Ramos Blanco desde sus aulas, lo que creó las bases para la primera revolución estética dentro de la Academia. Sicre y sus estudiantes encabezaron entonces el primer movimiento importante de escultura moderna en América Latina.

Otra realidad es que San Alejandro tuvo egresados que luego desarrollaron una trayectoria artística meritoria. Tal es el caso de Amelia Peláez.

Al mismo tiempo críticos como Guy Pérez Cisneros y pintores vanguardistas, digamos Fidélío Ponce, tenían posturas radicalmente antiacademicistas.

En el ámbito político y notablemente, desde 1949 la proyección pública de la Academia fue asumida por los estudiantes. Hubo huelgas para exigir matrícula gratis para los estudiantes pobres y reformas del “anticuado” plan de estudios.

Al suceder el triunfo de la Revolución en 1959, se contempló la renovación de la enseñanza artística. En 1962 San Alejandro tuvo otra sede a la entrada de Ciudad Escolar Libertad. Y a principios del nuevo milenio se crearon algunas condiciones para que la escuela volviera entre sus líneas pedagógico-artísticas el trabajo con las nuevas tecnologías digitales.

II

Me permito la licencia de realizar un salto [diacrónico y sincrónico], como ya expresé en los inicios de este trabajo, para abordar algunos puntos de importancia con respecto al Instituto Superior de Arte [ISA] por constituir en 1976 la consumación del modelo artístico-pedagógico nacional.

Relacionados específicamente con los años del Isacentrismo, los ochenta y los

noventa, fueron de gran significación pues implicaron una renovación en la pedagogía del arte. En la década ochentiana los artistas recién graduados integran el claustro de profesores, los cuales se encargarían de reformular los programas de estudio con lo que se formarían los nuevos profesionales del arte, protagonistas junto a sus profesores de este periodo. La enseñanza se sostendría también en las disciplinas teóricas, pues los caminos que la producción artística iba tomando y su contexto cultural así lo demandaban. De tal modo se elaboró un programa pedagógico como respuesta a una demanda específica, que se articulaba con los intereses y la proyección de la creación artística.

En cuanto a la teoría, la misma se volvió muy importante, tanto para la producción artística como para todo el discurso generado a su alrededor.

Las artes visuales, abanderadas de este momento histórico, se distinguieron por la autoconciencia crítica del artista y por la conciencia del alcance social de su trabajo: por su postura intelectual. Esto se debió a la formación académica que muchos de ellos tuvieron, a la incorporación paulatina de fuentes bibliográficas diversas y al enfoque del nuevo programa.

En esto fue esencial la presencia de Flavio Garcíandía –motor impulsor de gran parte del proyecto artístico-pedagógico de la Facultad durante los ochenta– Arturo Montolo –quien propició la entrada del programa Mac Evilly, perfeccionado gradual y ulteriormente– y Osvaldo Sánchez –proveniente del campo literario pero directamente vinculado con la práctica del arte y el perfeccionamiento de las estrategias pedagógicas en función de la creación–, entre otros.

Ante la dinámica interna de estos procesos formativos y artísticos, por demás complejos y tampoco exentos de contradicciones, se da un acercamiento más directo por los integrantes del Departamento de Filosofía y Estética de aquel entonces, entre los que se pueden mencionar nombres importantes, no sólo desde el punto de vista pedagógico sino también desde la crítica: Lupe Álvarez, Madelin Izquierdo, Magaly Espinosa, entre otros. Y es que el Nuevo Arte Cubano fue un fenómeno al que no sólo se integraron artistas sino también críticos, teóricos, especialistas de diversa procedencias y representantes institucionales.

La crítica, como ya anuncié, también se alimentó de la teoría; instrumento que se tornaba cada vez más imprescindible para interactuar con un arte de elevado nivel de autoconciencia. Así, la crítica pudo organizar, pensar y analizar aquella producción artística mientras acontecía, y fue lo que luego favoreció ciertos trabajos editoriales de compilación de aquellos textos críticos y la reconstrucción de la época.

Esa concepción de la enseñanza artística desde una perspectiva más cultural, sin perder de vista el objetivo principal, la creación, permitió que algunos artistas pudieran realizar al mismo tiempo su trabajo como creadores e hicieran algunas veces de curadores, y acompañaran su producción, y la de sus colegas, con textos conceptuales. Por ejemplo: Gleixis Novoa, Félix Suazo o Tonel[2].

La madurez del sistema artístico que se alcanzó en los ochenta fue resultado además de una tradición, la del vínculo e inclinación de los propios artistas al ejercicio de la pedagogía. Y como expresa la crítica, teórica y curadora Mailyn Machado: “[...] desde los ochenta, con algunos proyectos artísticos que se desarrollan en la década, la pedagogía se convierte en un género del arte”.

Este espíritu permaneció en los noventa y 2000 de otro modo, ya que incluyeron en los inicios de este trabajo, para abordar algunos puntos de importancia con respecto al Instituto Superior de Arte [ISA] por constituir en 1976 la consumación del modelo artístico-pedagógico nacional.

Relacionados específicamente con los años del Isacentrismo, los ochenta y los

la tercera edición de la Pragmática, a la que le siguió una cuarta, todas las cuales fueron organizadas por René Francisco: Colectivo Enema [2000-2003] conducida por Lázaro Saavedra, DIP [Dpto. de Intervenciones Públicas, 2001-2007] guiado por Ruslán Torres.

En el año 1992 ocurrió un suceso que muchos consideramos una regresión para la enseñanza. A pesar de que grandes profesores como Edel Bordon y Jorge Braulio Rodríguez[3] dejaron la piel en lo que fue una batalla campal, las escuelas de nivel elemental fueron cerradas. En la actualidad han ocurrido otros sucesos que también han debilitado la infraestructura de la enseñanza de las artes visuales: la desaparición de algunas escuelas de nivel medio que habían logrado un sello en su enseñanza y que habían propiciado el desarrollo de determinadas líneas dentro del arte contemporáneo, por ejemplo, la escuela de Ciego de Ávila. Es cierto que había provincias con dos escuelas de nivel medio lo cual generaba grandes gastos, pues la matrícula de algunos centros educativos era prácticamente risible, en comparación con el del personal de servicio escolar; o incluso, algunas academias habían devenido ferias o “candongas” de arte, y la enseñanza estaba encaminada al desarrollo de esa visualidad exótica que atrae al turista común. Pero la realidad es, que en este proceso se fueron al saco escuelas que no tenían gran significación o que en el camino habían desvirtuado sus proyecciones, así como otras de gran prestigio y condiciones para el desarrollo de la creación.

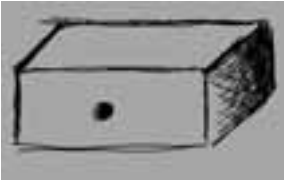
Por otro lado, la vigencia hoy en día de planes de estudios y de programas no acordes a su tiempo descubren los síntomas de un padecimiento. Los claustros de profesores no siempre están conformados por las personas idóneas, debidamente preparadas en sus respectivas especialidades. Y esto se aprecia, tanto en profesores que imparten aquellas asignaturas o talleres que constituyen la columna vertebral de la carrera [en sus distintos niveles y años], como en los encargados de dotar a los estudiantes de todo el conocimiento teórico que les permite observar la realidad circundante de manera analítica, holística y sinestésica; y que por ende, les arman con una base conceptual e instrumentos valorativos que sustentan la construcción de sus obras.

El nihilismo mortífero que se propaga y que como el marabú fija raíces en nuestras sociedades contemporáneas, también ha calado en muchos estudiantes. La ausencia de motivación y sensibilidad; de la capacidad [don] de “ver”, percibir, lo que los otros no pueden y expresarlo de un modo singular; la falta de compromiso social: el quebrajamiento de la ética profesional y humana, entre otros males, parece ser una oleada que no se despidió.

En sentido general, las academias de artes visuales han devenido cápsulas de cristal bastante distanciadas del mundo real tan necesario para su retroalimentación. Ese flujo-reflejo, ese estar adentro y afuera se ha perdido; salvo contadas excepciones dentro del sistema artístico-pedagógico nacional. Muchos estudiantes de arte [productores] como sus profesores [con el deber de ser ovillos de Ariadna], los propios críticos y teóricos, en reiteradas ocasiones están ajenos a lo que sucede en una galería, en un evento teórico nacional o internacional, a lo que manifiestan las publicaciones especializadas en relación con la producción artística actual, incluso la propia.

Nuestras instituciones de arte, cuyas políticas respectivas parecen centrarse más en lo que puede o no ser; en apoyar obras correctamente políticas; y que se encuentran enfrascadas en procesos burocráticos; en muchos casos no favorecen el fluido natural de obras, procesos y acciones artísticas de verdadero carácter transformador. Paralelamente hay





< viene de la página anterior /

una vocación tímida por apoyar la iniciativa de creación de espacios expositivos alternativos [donde históricamente se ha estimulado la producción artística más irreverente y de vanguardia], en un momento en que la reducción y la incapacidad de los espacios expositivos oficiales es más que evidente.

A pesar de estas flores “Baudelaire” y de los presagios que nos traen sus aromas: donde reina la oscuridad también rompen haces de luz. El ámbito artístico del presente es como una gran red de avenidas que nos ofrece múltiples lenguajes, unos más tradicionales junto a otros menos antiguos, según marca la línea del tiempo; donde nos encontramos algunos “nudos” en los cuales se mezclan estos medios; además de los nuevos *highways* que ofrecen las herramientas tecnológicas, unido a las diversas combinaciones de *low* y *high tech*, así como el trabajo con los medios emergentes. En tales circunstancias se mueve la obra de algunos creadores, que teniendo en cuenta el contexto que les rodea, se interesan más por desarrollar una producción de vocación universal y humanista. Y como supuesta paradoja en este “país subdesarrollado”, en ocasiones desarrollan a través de instrumentos tecnológicos, obras fuertemente sensoriales y sinestésicas, que nos devuelven ese “bien” aparentemente perdido: la emoción, y nos motivan sutilmente a reflexionar sobre tópicos de común preocupación: u otras de visualidad minimalista, que como acto de ilusionismo develan complejas teorías y análisis científicos.

También hoy se pueden destacar otras experiencias pedagógico-artísticas de *avant garde* en el contexto nacional, tales como la que lidera el artista multimediático Luis Gómez con Antonio Margolles en segundo año del ISA, así como el trabajo desarrollado por el Departamento de Nuevos Medios de la Facultad de Artes Plásticas y el llevado a cabo por el de Fotografía[4]: asimismo otras experiencias desarrolladas fuera de los predios académicos para propiciar la experimentación, fundamentalmente =a través de la fotografía[5] y los medios emergentes, y potenciar el conocimiento de la teoría cultural de estos tiempos. /

[1] Sólo me enfoco en determinados momentos y periodos de las mencionadas academias cubanas. San Alejandro, por ser el punto de arranque reconocido del proceso de enseñanza de las artes visuales en la nación. Y en el ISA, haciendo hincapié en el trabajo desarrollado por la Facultad de Artes Plásticas, por constituir la única institución de máxima especialización en esa disciplina. Esta decisión no significa obviar el importantísimo rol de otras instituciones como la Escuela Nacional de Arte [ENA], objeto de una profunda investigación llevada a cabo por la Doctora Hortensia Peramo.

[2] El caso de Antonio Eligio Fernández *Tonel* es inverso a los de Gleixis Novoa o Félix Suazo, pues provenía de una formación de la Historia del Arte.

[3] Su tesis de maestría fue un análisis de la pertinencia de las escuelas de nivel elemental.

[4] En el 2006 Ossain Raggi propone la creación de un departamento de fotografía y nuevos medios en el ISA. Al año siguiente, con la llegada de Luis Gómez al claustro, se decide entonces crear dos departamentos en busca de mayor especialización: uno de nuevos medios, con Luis Gómez a su cabeza, y otro de fotografía, dirigido por Ossain. Como la estructura del actual plan de estudios no respaldaba la creación de estos departamentos, durante todos estos años hasta la aprobación del nuevo plan, estratégicamente el primero pertenecía al Departamento de Pintura y el segundo, al de Grabado.

[5] Entiéndase las nuevas academias de fotografía que han surgido.

“[...] aprende a distinguir lo Verdadero de lo Falso. No todo lo que está bien escrito es Verdadero y todo lo mal escrito es necesariamente Falso. El Criterio de Verdad es lógica impecable. Falsedad es absurdo más allá de cualquier palabra. Así, si distingues Verdad de Falsedad serás una Princesa consorte, comerás uvas frescas y acertarás cuando lees poesía.

Enrique Verastegui

Me gustaría afirmar lo contrario, ciertamente me gustaría, pero no tengo la menor duda de que la crítica de arte atraviesa una profunda crisis de identidad. Crisis de identidad a la que se adicionan desidia y apatía, falta de rigor analítico, intrascendencia. Semejante estado de quiebre no es privativo de nuestro país, sin embargo, es algo de lo que no escapamos, no podemos a pesar de las varias publicaciones especializadas que circulan dentro de la Isla, no podemos aun cuando las facultades de Artes y Letras, Periodismo y Comunicación gradúen cada año una cifra respetable de candidatos a autores críticos. El padecimiento de lo anodino se ha enquistado en nuestro ADN escritural a tal punto, que incluso las voces más jóvenes, sobre todo las voces más jóvenes, parecen no tener demasiado que decir. Eso, o se salvan de cualquier exceso [¿a qué *hybris* le estaremos temiendo?] mediante la repetición de una fórmula escapista: la técnica de decir, en el mejor de los casos, de un modo correcto. Traduzco, un modo aburrido y, por regla general, complaciente.

El tema de los nuevos destinos de la crítica de arte en el panorama contemporáneo ha sido objeto de muchísimas revisiones. La rearticulación de la estructura jerárquica hacia el interior de los procesos de circulación y validación del quehacer artístico, ahora con el Leviatán mercado a la cabeza, ha provocado el desplazamiento de los agentes clásicos de legitimación, al menos les ha infligido dinámicas otras. La crítica, acaso uno de los fundamentales durante mucho tiempo, se debate entre sus funciones de siempre –cada vez con menor efectividad– y una incontenible tendencia capitular ante el poderío de lo comercial. Nuevas reglas se imponen y, por consiguiente, nuevos líderes de opinión afloran de semejante reordenamiento. Lo más temible de todo, en cualquier caso, no será el terreno perdido por la crítica como canal imprescindible de canonización artística, ni siquiera el ascenso vertiginoso de figuras de claro comprometimientto con el universo mercantil [como pueden ser coleccionistas, subastadores y *dealers*] a plazas certificadoras, sino el hecho de que, en un último y penoso ademán de salvación, la crítica se dismínuya completamente a un accionar cosmético. Postura de tocador, sentenciaría Héctor Antón.

Dicen los estudiosos del marketing, y el mundo de hoy es testigo, que el mercado logra darle la vuelta a todo. Sin importar cuanto se resis-

ta algo, más allá de la implementación de mecanismos controversiales de promoción y publicidad, hay una creatividad *cuasi* divina que le es consustancial. Gracias a esta capacidad de convertir lo que se proponga en mercancía, es que propuestas de naturaleza conceptual como la video-creación, el instalacionismo e incluso la *performance*, se comercializan en los principales circuitos internacionales del arte [el epítome de dicho fenómeno bien podría ser el costoso tiburón diseado –*The physical impossibility of death in the mind of someone living*– que Damien Hirst subastara por la escalofriante cifra de doce millones de dólares]. De manera que no debe sorprendernos la facultad de reclutamiento crítico que ostenta el mercado, máxime si tomamos en cuenta que sabe sacar partido incluso de las posturas más desacralizadoras o heréticas. Dentro del mundo del espectáculo que el arte contemporáneo habita, preserva intacta su validez, como una especie de mantra, el apotegma que reza: “La mala publicidad es buena publicidad”. Estoy convencida de que a Hirst se lo susurraron en el oído al nacer, así como estoy convencida de que tiene grabado en su cuarto, en letras mayúsculas y colores intensos, la famosa frase de Oscar Wilde que apunta: “*Hay solamente una cosa en el mundo peor que hablen de ti, y es que no hablen de ti.*”

Por supuesto, no podemos pecar de inocentes, todas estas cuestiones están muy bien reguladas, y las dosis de acidez –por así llamarlas– amén de que desempeñan su rol específico, siempre van de la mano de validaciones académicas de todo tipo, ya sean gloriosas exposiciones personales en museos de puntería, la edición de libros antológicos o la defensa a ultranza por parte de alguna voz calificada [pienso, por ejemplo, en la catalogación que hiciera Adam Lindemann de Hirst, como *el icono artístico de la década de 1990*][2], y de su tiburón en formaldehído como *trofeo único en la historia de nuestra cultura*][3]. La idea es hacer uso de cuanto se tenga al alcance, lo bueno y lo malo, lo mejor y lo peor. No obstante, no hay dudas de que la crítica resulta más ventajosa cuando está domesticada. Semejante perspectiva, unida a la celeridad del universo virtual, va trocando en información lo que debería ser análisis, en lisonja lo que problematización. Otro cadáver insepulto a la cuenta del tan querido y denostado *contemporary way of life*.

En el caso de nuestro país, si bien resulta absurdo referirnos a un panorama comercial ajustado a las normas y lógicas de las economías capitalistas, tampoco podemos cerrar los ojos a la realidad que constituye el mercado del arte cubano, tanto dentro como fuera de la Isla [mucho menos en estos tiempos de reconciliaciones políticas y elucubraciones de todo tipo]. La crítica local, en ese sentido, ha realizado sus pasos desde plataformas mucho más domésticas, a otras escalas. Las negociaciones se llevan a cabo fundamentalmente entre creador y crítico –o escribidor– y la incidencia de estos trabajos es, más que nada, interna. Tampoco es factible manejar el tema del escándalo mediático, la construcción de un posible *enfant terrible* criollo conecta más con la

mirada irreverente del crítico que con la figura del artista. A fin de cuentas, Cuba se encuentra bastante apartada de las dinámicas de la industria del espectáculo para no reparar en las insuficiencias de su sistema galerístico y sus gestiones comercializadoras. En otras palabras, no estamos hablando de New York, Londres, Hong Kong o París, en el paralelo en que nos ubicamos ese tipo de sucesos [un artículo o columna medianamente irritante] solo

## daleysi moya [para hablar con voz propia]

cobra auge dentro del pequeño mundillo del arte, ahí se gesta y ahí se olvida. Algo bien diferente ocurre cuando al texto en cuestión le toca sembrarse con la opinión internacional, pero este es ya otro asunto.

Si bien es importante tener presente el factor comercial para la comprensión de nuestra realidad crítica, creo que el mal que nos aqueja, el verdadero, procede de otro tipo de fermentaciones. Creo que estamos recogiendo los frutos de una generación formada en la cultura del ocultamiento y el silencio. Me centro, una vez más, en la crítica joven [de la que formo parte y con la que comparto males y deformaciones]. Y lo hago pensando, en primer lugar, en que se ha vuelto una rutina que las aproximaciones de mayor interés provengan de la labor de figuras que ya rondan la madurez. Con esto no quiero decir que el problema se pueda circunscribir a un sector en particular, la decadencia, la medianía, son cuestiones que atañen al sistema en su totalidad, sin embargo, siempre se espera vocación de ruptura de los que emergen, de los que tienen ganas de transformar, transformato lo que sea –o todo, eso depende–, ya se trate de los modos de concebir el arte o el ejercicio crítico propiamente. Dinamizar lo estancado, que buena falta hace.

Podríamos echar una hojeadá rápida a nuestras principales publicaciones sobre arte e inmediatamente constataríamos la escasez de textos polémicos, la pobreza de gran parte de los análisis. La Cuba del futuro tendrá que reinventarse su pasado si quiere tener una versión real de sí misma. El dibujo que ahora mismo estamos delineando del arte de nuestro tiempo es poco más que irreal, mientras que canonizamos la más intrascendente de las propuestas [curatorial o plástica], olvidamos a varios de nuestros grandes, o no lo hacemos, pero evitamos tropezarnos con su núcleo complejo y lleno de vitalidad. Optamos por la hojarasca, por lo fácil.

Otra cuestión que lastra cualquier intento serio por sacar del adormecimiento a nuestros espacios críticos –y ha habido varios, justo es mencionarlo– es el rechazo que se le opone, por principio, a todo criterio disidente. La intolerancia, no ya editorial sino de la sensibilidad gremial, a aquellas posturas con visos realmente críticos, hace que el ejercicio del criterio [ese vocablo del que, etimo-

lógicamente, deriva la palabra crítica] sea un acto pecaminoso. Las respuestas no se hacen esperar, al escándalo y la alarma sobreviene el malestar, cuando no el rechazo, del ego herido. Para nadie es un misterio que a ciertas voces críticas se les teme, se les tilda de incómodas. Al parecer no solo no nos aventuramos a poner el dedo sobre la llaga, tampoco queremos que otros lo hagan, mucho menos si nos involucra como objetos de escrutinio. En medio de semejante escenario, y sintiéndome parte de este asunto, me aventuro a preguntar entonces, ¿cómo logremos, operando con viejos esquemas y pacterías de esta índole, desautomatizar el pensamiento y desarrollar juicios de valor realmente certeros? ¿De qué formas podremos acceder a nuevas verdades o, en todo caso,

emprender su búsqueda? El camino más directo no siempre es el mejor, a veces es imprescindible tropezar y caer, levantarse y seguir andando, descubrir la maravilla que ha quedado a la sombra de la ruta primaria. No nos llamemos a engaño, es imposible negarnos una sonrisa de satisfacción cuando leemos algo que nos sacude, que nos abre los ojos, que nos cambia el color del prisma.

Detrás de la incierta salud del actual movimiento crítico de artes visuales, tampoco podemos obviar, se encuentra la Academia. En ella nos instruímos sobre la estética, el arte, su historia y desarrollo, obtenemos las herramientas necesarias para la decodificación de los quehaceres plásticos, entrenamos el ojo. Pero la principal responsabilidad de la Academia es, a mi modo de ver, la de propiciar el salto, el salto ineludible que nos lleva del conocimiento al pensamiento. De nada sirve atesorar el saber, apropiarnos de él como anticuarios desesperados y entonces dejarlo dormir. Es menester alzar el vuelo, despojarnos de lo accesorio y utilizar la erudición –la que sea que maneje– para hablar desde nosotros mismos. Pero eso, me temo, va ausentándose de nuestras facultades. Cada vez somos menos dados a aceptar el riesgo, las posturas conflictivas [cosa que, por demás, se va volviendo una tradición no escrita de la nación]. Nos sentimos mucho más tranquilos ante las fórmulas que conocemos, lo nuevo desata, automáticamente, el prejuicio y la sospecha. No es de extrañar que reine la uniformidad en gran parte de nuestras publicaciones, si desde la propia formación nos estamos repitiendo con recetas de hace treinta años. Hay que infligir frescura en la mente aún no tallada, hay que oxigenar los modos de aprehender si anhelamos grandeza en nuestra cultura.

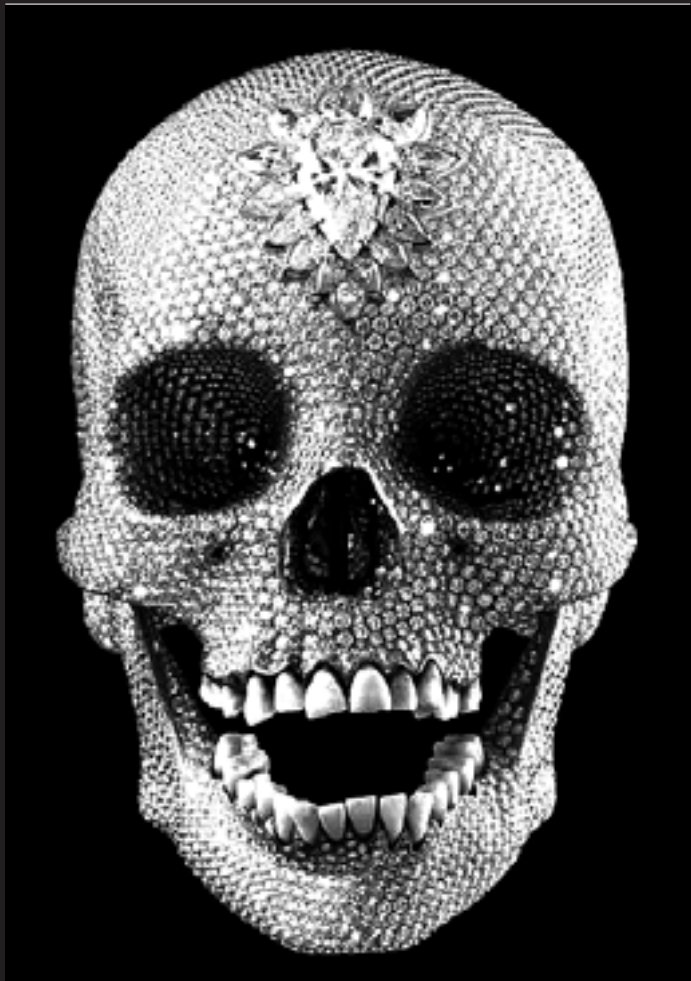
Hace poco tiempo me tropecé con una magnífica columna sobre la vida y obra del pintor británico Lucian Freud. El texto pertenecía a un autor argentino, un as de la escritura sin dudas, su nombre es Juan Forn. Mientras devoraba aquel pequeño ensayo [tiene apenas unas tres cuartillas] pensaba en la genialidad que recorría toda su prosa, en la capacidad del autor para entender detalles del quehacer de Freud en los que nunca antes había reparado. Me sentí intimidada por la sobriedad de aquel texto, una sobriedad que, no obstante, supo hacer *click* dentro de

mí. No entendía bien qué pasaba, hasta que volví a la obra del británico y la redescubrí. Fue en ese momento cuando caí en cuentas de lo que había sucedido, la crítica, más allá de sus instrumentaciones, de desandar forma y contenido, de ensayar sobre cuestiones culturales, de descomponer, indagar, más allá de lo que todos sabemos y repetimos hasta el aburrimiento, es también literatura. Y cuando hablamos de literatura, incluso en este caso tan específico, no hay margen para la pequeñez y la cautela. Se entrega todo o no se intenta. Pensé luego en la crítica de arte en Cuba, y me di cuenta de que los pocos imprescindibles hacen, efectivamente, literatura, lo demás es solo simulacro. Ojalá y el resto logremos, antes de que sea demasiado tarde, enderezar el camino, exponernos sin pudor, aunque sea una vez, atrevernos a decir con voz propia. Eso lo pensé también con tremendísimo desasosiego, luego continué leyendo a Forn. Otra cosa no podía hacer. /

[1] A CM, por la maravilla de hablar con voz propia.

[2] Adam Lindemann. *Coleccionar arte contemporáneo*. Editorial Taschen GmbH. Köln, Alemania, 2010, p. 7.

Damien Hirst / *Por el amor de Dios* / Calavera humana sobre platino incrustada de diamantes / 2007 /



## [...] gretel acosta

Y confío en que estos criterios que acabo de exponer –que comparto con muchos de mis colegas–, conducirán a debates y replanteamientos institucionales, promocionales y mercantiles al interior del sistema del arte contemporáneo cubano. /



## Cuando la historia deviene a-sintaxis/

Yudinela Ortega /

Cada vez que azota el vendaval de la historia, estela de huracanes que fustiga con mucha frecuencia, vuelve el reclamo de la unidad. [Rufo Caballero]

Al decir: *Da Capo, la gloria de la muerte*, al decir: *La gloria de la vida*. Pudiera suceder que no se dice nada, que se oculta todo. Que solo mediante el objeto, en ambos casos, se libera el pensamiento que el objeto traspone en sí. Que unas cantimploras,

unos cubiertos y unas botellas de vino coinciden azorosamente en un mismo espacio. Que son equivocadas, que se han curado en la llanura del pensamiento estético, concatenadas por reservorios de líquidos preciosos. Agua, aguardiente, vino... ¿cuál de ellos proporcionaría el valor, el coraje para amar la tierra y perecer por ella, a razón de ella? Para escribir un soneto, componer una pieza teatral, sentenciar al yugo, a la estrella que ilumina y mata ¿cuál?

El Centro de Desarrollo de las Artes Visuales [CDVA] ha inaugurado

recientemente *Da Capo, la gloria de la muerte y La gloria de la vida* de Meira & Toirac[1] y Octavio C. Marín. En su conjunto atesora una valiosa documentación, resultante de una búsqueda exhaustiva de sucesos incluidos en los anales del trasiego humano, pero que a deshora figuran desapercibidos en la vorágine que como reto impone la memoria. El diálogo que establecen las piezas va más allá de la escurridiza confirmación de lo verídico para desencadenar en la intención ontológica. En una orgánica alusión al individuo anóni-

mo, al soldado desconocido, al ente que se pierde en la masa avasallante, que se trasmuta en mortal, en inmortal, en mártir. Y es que la vida misma suele ser tan subjetiva como lo son al arte las interpretaciones, sustentadas la mar de veces en todo tipo de verdades. En estadios de crisis, en épocas de prudencia cuestionadora, la historia parece sobrevenir fragmentada y sobre ella el hombre pasa de protagonista a figurante; se diluye estableciendo puntos de giro en la obsolescencia, para así retornar una y otra vez al presente.

¿Quién confirma la veracidad e impone los límites de esa historia? *Da Capo...* pone de relieve una vez más que tal construcción imposibilita encasillamientos, denota expansiones que trascienden el campo del *facto* para resultar apropiadas desde el ámbito artístico. Pareciera que la historia es una categoría que encierra en sus predios el desenvolvimiento orgánico de la humanidad, y en cierta medida es así. Ora radical, ora distendida, es el cimiento sobre el que se han construido las sociedades contemporáneas, sobre el que se ha escrito el curso de las naciones, y resulta ser, a medida que se examina, la respuesta a todas las interrogantes posibles. Lo cierto es que su influencia y su valor sobrepasan las construcciones temporales e imponen los escenarios para, desde la praxis artística, convidar al cuestionamiento.

El arte cubano, el *nuevo* y el *viejo* arte cubano, se ha caracterizado, precisamente, por recurrir a ella para deconstruir y reinventar la identidad, la cubanidad, la insularidad... criterios que han dilucidado la génesis de nuestro proceder. Estudiarla, más que ejercicio sistemático, ha supuesto en el desarrollo de la obra de estos artistas una conciencia crítica y el soporte coherente que canaliza el amplio espectro de las apropiaciones.

Las premisas de esta muestra se confirman en el uso del dato como llamado de atención hacia la pérdida de la individualidad, en detrimento de quienes protagonizan los pasajes exacerbados de nuestra versión de los hechos, la que conocemos... Los objetos que cobran el aura de obras de arte no son más que transfiguraciones de los individuos en pos de la colectividad infértil, de una muerte que literalmente silencia las voces de la remembranza.

El reciclaje, las citas, el pretexto, disparan la memoria, que por selectiva es excluyente, para no perder de vista una historia que no es otra que la nuestra. La valía está en el ojo crítico, agudo, certero... pero solo los que saben hurgar en sus resquicios, parten del principio, desde *Da Capo*, y allanan los senderos para procesarla y fundamentarla a su antojo. /

[1] Meira Marrero y José Ángel Toirac.



Julienne López /

La más reciente exhibición personal de Moisés Finalé [Matanzas, 1957] quedó inaugurada en la Galería Artis 718, en el mes de abril del presente año. Bajo el rubro *Los silencios no existen*, la exposición del talentoso artista cubano vino a corroborar la maestría de quien se sabe uno de los creadores más importantes dentro de la plástica cubana desde la década del ochenta del pasado siglo. En ella reúne sus dos grandes pasiones artísticas: la pintura y la escultura, dando un giro en la primera hacia una paleta más oscura, en contraste con la colorida visualidad a la que nos tenía acostumbrados. En dicha exposición se detecta, a partir de mecanismos de apropiación de signos o de determinado lenguaje estético, la presencia de referentes a nivel visual que conectan su obra con la poética de artistas como René Portocarrero, Wilfredo Lam, Manuel Mendive y Roberto Fabelo. Insistentemente continúa en el abordaje de la figura femenina y en dicho tratamiento de la mujer juega con la representación de la que esta es objeto en la serie *Floras* de Portocarrero; sobre todo en las esculturas que se encuentran emplazadas en el exterior de la galería, donde se descubre el perfil femenino tras el trabajo con la línea, con el objetivo de crear una unidad que fluye. Mientras, asoma en ocasiones el universo simbólico de Wilfredo Lam a través de la referencia a la máscara africana como matriz modelica, y a símbolos de las creencias sincréticas de nuestro país. Su contacto con el maestro vanguardista va más allá de las semejanzas cromáticas o iconográficas, sobre todo se ponen de manifiesto en el cambio del tema por el motivo, lo que le permite a Finalé realizar evocaciones y apostar por un arte más universal. En esta misma dirección se encuentra su vínculo con Mendive, sobre todo en la zona de la exposición integrada por obras de técnica mixta, en pequeño formato, las cuales enlazan a nivel visual con su poética a partir del trabajo con el puntillismo y de un lenguaje *naïf* en las disímiles variaciones de una pequeña figura con cuernos. Asimismo, afloran las conexiones con Roberto Fabelo en la representación de sus seres ficcionales, zoomorfos, en ese universo onírico con alta dosis expresionista. Saludable antropofagia, *pastiche*, intertextualidad, son recursos del lenguaje artístico posmoderno que muy bien funcionan en la presente muestra y que perfectamente dialogan con el contexto cubano y con el Caribe todo. Hacia mucho tiempo ya que en dicha área geográfica se respiraba un sentir posmoderno –sincretismo, transculturación, apropiación– incluso antes de ser moderna; mientras que los teóricos europeos discutían sobre el término mucho después, en la década del setenta de la pasada centuria.

En el universo simbólico de Moisés Finalé, en estrecho diálogo con el mundo animal, alcanzan protagonismo el fragmento y la síntesis. Emerge de sus lienzos un primer plano de figuras inmóviles, mientras que a medida que el cuadro va adquiriendo profundidad, se descubren superposiciones, imbricaciones y mixturas entre seres humanos y animales fantásticos, cual adaptación teatral de una novela de ficción. La herejía del signo en sus obras atomiza ese silencio sepulcral al que estamos habituados siempre que visitamos alguna galería o museo, los cuales acogen bajo su aura a las obras de arte. Sin embargo, ante la idea de una posible recepción pasiva, no existe tras la contemplación de las piezas de Finalé la posibilidad de mudez alguna. Las trampas que se esconden tras el aparente silencio son activadas por sus criaturas híbridadas, a través de las cuales el artista escudriña en eso de *real maravillo-*



Moisés Finalé / *Al lado del camino* / Mixta sobre pladur / 120 x 131 cm / 2013 /

## Las trampas del silencio/

so que tiene la cultura cubana, en su constante mutabilidad que la hace sólida y a la vez siempre sorprendente. El sincrétismo de un mundo en evolución y transformación perpetua, donde lo real y lo maravilloso se funden en la cotidianidad de la vida, estimula la praxis artística de este creador cubano: quien ha sabido, amén de los préstamos para con el arte contemporáneo, crear una poética distintiva en la que pone de relieve la pertinencia en el mundo del arte actual, de trabajar aún con categorías modernas como la de unicidad.

La disposición curatorial, realizada a partir de las técnicas y formatos trabajados por el artista, describe un recorrido donde se advierten tres grandes zonas que asimismo ilustran su maestría en el dominio, tanto del metal como del óleo. Por un lado maneja con destreza la tridimensionalidad en el trabajo de sus esculturas; por otro, despliega un dominio técnico en la intervención de sus lienzos. Estos últimos generalmente definidos por un riguroso diseño geométrico y una austera aplicación del color: con excepción de algunas piezas como *Imágenes atadas* [2014], *Se acabó el bloqueo* [2015] y *Los silencios no existen* [2011], en las cuales asoma un colorido estridente que deja ver los préstamos con la pintura gestual. Las superficies sensi-

bles de sus cuadros describen su maestría en la pintura, en el dibujo, y asimismo en su manera de significarlos, no solo a través de dichas técnicas tradicionales del arte, sino a partir de la inclusión de elementos "extrartísticos" como las cuentas de colores que hacen que sus figuras parezcan salidas del carnaval. Precisamente dos conceptos modernos, el de carnavalización y el de antropofagia –convertidos en metáforas por el teórico ruso Mijail Bajtin y el poeta brasileño Oswald de Andrade, respectivamente– podrían funcionar como herramientas a la hora de poner en práctica el ejercicio hermenéutico para descifrar el entramado simbólico que se esconde tras la producción artística de Moisés Finalé.

Movidos por una misteriosa sinergia, los seres fantásticos de Finalé se trasladan de una serie a la otra, de un lienzo al otro, de un soporte al otro. No importa cuánta resistencia les haga el metal o cuán intimidante pueda ser un cuadro virgen: sus figuras fantásticas pululan impregnando esa huella que ya ha dejado el artista en la historia del arte cubano, y que viene a confirmar en última instancia que ciertamente, *los silencios no existen*. /

## wilfredo prieto y el desasosiego de un vaso con agua/

Piter Ortega /

I  
En la edición de la feria de arte contemporáneo ARCO/Madrid correspondiente a 2015 el artista cubano Wilfredo Prieto [Sancti Spiritus, 1978] presentó una pieza muy a tono con el sarcasmo y la ironía que han distinguido desde sus comienzos su polémica trayectoria creadora. Se trata esta vez de un simple vaso con agua en su interior, solo que hasta la mitad. Su título: *Vaso de agua medio lleno*, y su precio: veinte mil euros.

II  
Obviamente se trata de otra de las provocaciones del autor, dirigida a los espectadores, a la feria, al mercado del arte, a los críticos, a la prensa, a la institución arte toda. Y en tanto provocación, lo mejor sería no escribir sobre ella, porque esto significaría seguirle el juego, caer en su trampa. Pero debo confesar que llevo varios días pensando en la obra, lo cual es una razón más que suficiente para dedicarle unas reflexiones.



III  
Lo primero que muchos pudieran argumentar es que ese gesto presuntamente iconoclasta es ya bien viejo, y tiene más de un siglo [desde Duchamp, o desde antes, quizás]. De modo que hoy día resultaría reiterativo, y hasta ingenuo: ya nada escandaliza. A lo que yo acotaría que, en definitiva, ya no hay nada nuevo en la Viña del Señor. Todos vivimos del reciclaje y los préstamos culturales. Así que no tiene sentido evaluar una obra como la de Wilfredo situados en patrones de ruptura o novedad estilística. Que no sea algo "nuevo" en tanto gesto no la hace ni mejor ni peor obra de arte. Aquí lo que importa no es la antigüedad o juventud de la operatoria, sino el alcance de sentido de la propuesta, la hondura de su dimensión filosófica.

IV  
La pregunta interesante sería: ¿el vaso está "medio lleno" o "medio vacío"? ¿Se trata del "principio del fin", o del "fin de muchos principios"? ¿Qué ha sucedido con el agua que falta? ¿Será que alguien se la ha tomado? La obra juega todo el tiempo con dos niveles narrativos: el abajo y el arriba, el lleno y el vacío, el líquido y el aire, la parte y el todo. Ese vaso supone un antes y un después de la acción: el completamiento o la desaparición total del líquido. Luego empezáramos a preguntur qué implicaciones pudiera tener el agua en tanto símbolo.

V  
En uno de los muchos comentarios en la *web*, alguien [anónimo] escribió: "Hemos llegado a un extremo en que una obra de Miguel Ángel y un vaso de agua se llaman arte. Una es talento humano. La otra, la estupidez humana y la viveza de un montón de ladrones que se lucran con la ignorancia de los que tienen

Wilfredo Prieto / Vaso de agua medio lleno, vaso de agua lleno exactamente hasta la mitad / 12 x 9 cm de diámetro / 2006 /

> a la siguiente



# press any key to start game/

Magela Garcés /

Magela Garcés /

¿Constituye el videojuego una forma de arte? El Smithsonian y el MoMA han dado sus respuestas. Yo creí que Villa Manuela daría la suya el pasado 9 de abril. Y de alguna manera lo hizo. No obstante, la discusión sigue abierta y candente.

Todos sabemos que los juegos de video son una experiencia

estética respetable. Hay quien habla de ellos como forma de expresión, como visión del mundo, como producto de la creación en el que se vuelca intelecto y sentimiento. En ocasiones incluso devienen intertextos, con citas ingeniosas a diferentes producciones cinematográficas, literarias o a otros juegos. Todo ello da paso a que, más allá del mero acto de jugar, el receptor puede también hacer lecturas que trasciendan el

## < wilfredo prieto

> viene de la anterior

dinero". Y en dicha comparación, sin pretenderlo, esa persona ha dado con la clave de sentido de la obra: estos no son tiempos de Miguel Angeles: el siglo xxi demanda una creación como la de Wilfredo, reflejo nitido de la decadencia y sordidez de nuestra civilización. En un mundo como el que habitamos, preñado de simulacros y doblesces, nada mejor que un arte cínico, escurridizo en su verdad y camaleónico en su plataforma ética. Un arte que se cuestiona a sí mismo, que descrece de su propia lógica. Que le canta al absurdo y al sinsentido, a la idiotez de nuestra generación. En medio de tanta guerra, violencia, hipocresía y ausencia de toda escala de valores, sería muy falso volver a amar a un *Moisés* o una *Piedad*. Hemos extraviado la capacidad del amor sincero, de la emoción auténtica. Solo nos es dado el artificio, el disfraz. Eso nos dice Wilfredo Prieto. Nos está ofreciendo el circo que merecemos.

VI

Pero claro que siempre habrá algún tarado que pague veinte mil euros por la pieza, y ello la hará más lúcida aún. Esa agua es como el estanque de Tántalo: muchos necios intentarán digerir su simbología, pero ninguno llegará al verdadero alumbramiento. Numerosos narcisos del mundillo del arte querrán descubrir su efigie en la limpidez del líquido, pero quedarán todos atrapados en la propia insensatez de su ambición. Algunos fingirán que aprehendieron el mensaje “profundo” de la obra, y luego llegarán a sus casas para continuar amando, en el silencio y la complicidad de la noche, a la innombrable Wikipedia.

VII

Es curioso el modo en que se ha atacado la pieza en la prensa, en especial en el contexto español. Los argumentos son en extremo ingenuos, y están anclados en la clásica frase “eso lo puedo hacer yo”, o “cómo es posible que un vaso de agua valga veinte mil euros”, sentencias de sabor prehistórico que desconocen por completo la esencia y finalidad últimas del arte conceptual. Existe todavía un prejuicio enorme en relación con el objeto en su dimensión más común. Si se hubiese tratado de una pintura o una fotografía del vaso con agua, la propuesta no hubiera asombrado a nadie. Dichos medios de prensa lo que no toleran es la negociación [o el intercambio de roles] entre el arte y la realidad. Cuando estos se confunden, pactan, ceden sus espacios, la recepción entra en pánico. Total, lo importante no es si el vaso de agua se pinta sobre un lienzo o si se coloca námas en el recinto galerístico. Lo relevante es lo que el simboliza, lo que comunica. Vamos, ese es el *abc*.

VIII

Como diría el célebre pensador francés Jean Baudrillard, esta acción de Wilfredo “no está segura de ser verdaderamente una obra de arte, ni el que la mira está seguro de tomarla por una obra de arte”. Y es justamente su inconsistencia, su falta de propósito y credibilidad, lo que convierte a esta obra en un gesto tremendamente auténtico. Su ligereza y nulidad son el más vivido retrato de la humanidad contemporánea. Mientras algunos recorren los pabellones de ARCO y discuten la “artisticidad” o no del vaso con agua, otros, en ciertas zonas de nuestro planeta, ni siquiera tienen agua para beber. Esa paradoja del mundo en que vivimos habla de la valía del gesto que nos ocupa, así como de la inmensa claridad de su autor.

IX

En este punto del texto pareciera aflorar un pequeño “problema”: en el año 1974 el artista irlandés Michael Craig-Martin exhibió en la galería *Rowan* de Londres un vaso con agua encima de un estante de vidrio [*An Oak Tree*]. Por lo cual muchos pensarán: “¡Ah, lo de Wilfredo Prieto es plagio, así no se vale! Pero no lo creo, honestamente. Wilfredo es demasiado astuto como para copiar de un modo tan infantil. Yo preferiría hablar de cita, apropiación. O quizás él ni siquiera conocía aquella pieza, lo cual es legítimo, y no le resta valor a la suya. Por otra parte, el vaso de Craig-Martin no estaba “medio lleno”, y su discurso era bien diferente, en tanto intentaba hacernos creer que se trataba de un roble adulto encarnado en la apariencia de un vaso. El de Wilfredo no quiere hacernos creer nada: es solo lo que vemos: el vaso con agua. Si eres optimista, lo verás “medio lleno”, y descubrirás en él una hermosa obra de arte; si eres pesimista, lo notarás “medio vacío”, y sentirás que eso no tiene nada de “artístico”. Principio básico de la psicología.

X

Nada, que me sigue gustando el vaso de Wilfredo. No puedo evitarlo. /

## 12>

plano del ocio. Muchos videojuegos, de hecho, son considerados obras “de autor”. Y, en todo caso, la interactividad los define.

*Start game* es el nombre que llevó la muestra colectiva que se podía ¿disfrutar? en la antes mencionada galería habanera. La línea axial es el videojuego, no como forma de arte en sí mismo [salvo acaso en un par de obras], sino como referente para la producción artística.

LEVEL 1: El gato con Dota

*Start game* comenzó, se puede decir, el día 27 de marzo a las 8:00pm, momento en que Néstor Siré presenta en Villa Manuela la primera parte de su obra *Death-match DOTA 2*. Se trató de una especie de torneo de DOTA 2 entre dos equipos de cinco jugadores cada uno, torneo que quedó empatado pues de tres juegos planeados solo un par se llevó a cabo. La segunda parte de la obra fue la documentación del evento. Esto es lo que ahora podemos ver en la galería.

El 27 de marzo, debo confesarlo, me volví loca buscando el *tro-po*, invocando la metáfora: “¡Ven a mí, oh, Shklovski!” Ni siquiera la descontextualización me funcionó como elemento a cabalidad resemantizante. No hubo simulacro, el acto no “representaba”. En términos de recepción, el gesto no me pareció muy efectivo. La mayoría del público asistente no eran consumidores de arte sino *gamers*, y de hecho fueron ellos los que más disfrutaron la acción [sí, lo podemos afirmar de manera rotunda]. Era más bien como sí, en lugar de haber trasladado Siré el evento a una galería, un grupo de dilettantes hubiera decidido visitar un Joven Club o uno de los tantos lugares donde se reúnen los apasionados del DotA. ¿Dónde estaba entonces lo subversivo inherente al arte, lo emancipatorio, la sutileza despertadora? ¿en realizar un acontecimiento artificialmente no tradicional dentro de la galería? Las prácticas relacionales tienen unos cuantos años de edad[1]. Debía ser otra cosa, ¿llamar la atención sobre la enajenación, sobre la incomunicación contemporánea? o quizás, [y preferí pensarlo así, para no irme con tristeza] ¿sobre la capa-



cidad de sobreponernos a nuestras isleñas fatalidades? Sin embargo, vista luego la obra en el contexto de la exposición, con todos sus accesorios presentada, irónicamente deviene una de las piezas mejor logradas del conjunto. Con gran plasticidad, Siré nos muestra el video con el even-forma de arte en sí mismo [salvo acaso en un par de obras], sino como referente para la producción artística.

LEVEL 2: La estrategia del Snark

Contrario a lo que cabría esperar de una exhibición artística cimentada en el videojuego, *Start game* no es plataforma para un receptor activo y determinante. La interactividad es nimia y el estatismo bidimensional excesivo. Esto último se constata en las pinturas de William Acosta y Osy Millián, y en los *Post-it* de Eric Silva. Las primeras reproducen, desde una perspectiva entusiasta, medio adolecente, personajes del anime y el videojuego; Silva pega los memos en la pared y los convierte en píxeles, componiendo imágenes –de aspecto bastante atractivo– que recuerdan aquellos juegos de 8 y 16 bits.

En efecto, a diferencia de lo que anuncian las palabras al catálogo, en las piezas de Rodolfo Peraza [*Infirstlife/Hailhead*], de Rewell Altunaga [*Ciudad sobreexpuesta*] y de Josuhe Pagliery [*Crack-dance 1.1*], el espectador no desempeña papel concluyente en lo más mínimo. La primera de hecho resulta semicríptica. Leo la tarjetica-catálogo y me aturdo aún más.Parece ser que hay que conectarse a internet y hacer dos o tres conjuros para disfrutar la obra a plenitud[2]. Se supone que acá se puede realizar una *virtualización* del Presidio Modelo, pero en la galería todo lo que se ve es un video de poco más de un minuto de duración, animado en 3D, en el cual la cámara se acerca y se aleja del lugar representado. La pieza de Altunaga es menos enredada. En esta *machinima* [3] se muestra una ciudad de altos edi-

Asimismo, considero, hay tres obras de pertinencia un tanto cuestionable. Me refiero a *Le3r PR1M3RO.txt*, *Columnas de cristal*, y *La habitación de Yoko o Room 1985*, de Néstor Siré,



William Acosta / De la serie *Otaku*, *Nope*, *she is a fucking demon* / Óleo sobre lienzo / 152 x 81 cm / 2013 /



Vista parcial de la exposición *Un artista del hambre*, de Douglas Argüelles /

# La certeza de lo que se espera y la convicción de lo que no se ve/

Gabriela Román /

la belleza se encarna, se hace humana, se hace figura humana, se hace pasión humana, afecto humano... y después se hace muerte

[María Antonia González Valerio]

El hombre ha sentido siempre preocupación por lo que concurre más allá de su existencia empírica. La dualidad vida-muerte, enfrentada en el transcurso de la historia desde diferentes perspectivas, constituye para este una inquietud perenne. La aceptación de una limitada existencia, de la mortalidad de cada una de las células que nos constituyen, es decir, del hecho inevitable que supone la muerte, se convierte en muchos casos en cimiento de los discursos artísticos de algunos creadores. A estos se suma Douglas Argüelles con su exposición *Un artista del hambre*, en la cual fluctúa como elemento motriz de su propuesta, una

Elizabeth Pimentel /

El carácter tautológico del arte, sus problemáticas frente a los espectadores y su relación con la institución se han vuelto desde las vanguardias artísticas del siglo xx un tema recurrente.

La reiterada variación de los conceptos acerca de lo artístico, y la incomprensión a la que se ven sumidos los artistas, su sometimiento al mercado, y la trivialidad de las temáticas abordadas, son algunas problemáticas que caracterizan al arte contemporáneo. Esta efusión tendenciosa a filosofar sobre su existencia como artistas, ha llevado a muchos a pecar por reiterativos y poco originales [la originalidad en el arte contemporáneo es un concepto ambiguo, pero debe entenderse que la obra de arte tiene un saldo cognitivo que le posibilita al espectador acceder a nuevos saberes sobre el fenómeno tratado]. Hoy día muchos de los artistas que se lanzan a versar sobre los conceptos del arte escudan su mediocridad en las libertades creativas que caracterizan e identifican al arte posmoderno. En busca de las fórmulas más adecuadas caen en la banalización del objeto artístico, y en los pastiches gratuitos y rimbombantes. En algunas de las exposiciones recién inauguradas en nuestro país se respira el desinterés y abandono de la búsqueda de innovaciones en cuanto a *techné*, pues en el intento de oxigenar el arte con conceptos cada vez más transgresores descuidan las formas y solo reproducen discursos artísticos ya institucionalizados y validados.

En la exposición de Douglas Argüelles inaugurada en Galería Habana, el pasado 17 de abril, bajo el título: *Un artista del hambre*[1], quedó denunciado este fenómeno. Este artista cubano de residencia norteamericana con una tradición creativa vinculada a lo conceptual no es una gola más en el vaso de agua, pues con sencillez pero con novedosa *techné*, sin mínimos regodeos, problematiza sobre la situación del arte.

angustia existencial frente a la finitud de la vida. Esto puede corroborarse sobre todo en una de las dos series que la conforman: *Painting with faith*.

En *Un artista del hambre* figuran diversos medios creativos. El artifice se desenvuelve en itinerante viaje sobre el lienzo y sobre el papel y atiende de igual manera lo fotográfico y lo instalativo, lo cual contribuye a un dinamismo espacial que se aleja del vacuo tedio de la repetición. Mas algo unifica las piezas, es pues, la preeminencia del blanco: impresiona, seduce y embriaga la bastedad del yeso sobre el papel o el lienzo, el mismo se erige como el ingrediente protagonista en los trabajos. Es a través de una sutil modulación de este material que Douglas hace emerger las visuales que percibimos.

La manera en que trabaja sobre el papel coadyuva a la formulación de espacios espectrales, fantasmagóricos, parecen ilusiones fundadas nuestra percepción. Solo se lograra observar lo que condensa el papel si el expectante decide adoptar distintos ángulos de visión frente a la pieza, de otro modo, únicamente se logrará ver un cuadro en blanco.

La manera en que el artista elabora estas obras recuerda mucho las formas de las huellas arqueológicas. Parecen impresiones sobre el papel, imposibles de desligar de conceptos como el de *documenta*. Recrea con ellas espacios inhabitados y majestuosos a la vez, que actúan

como vestigios, como los retazos de una historia que finalizo. Los objetos que sitúa en los distintos lugares que representa cargan sobre sí las marcas de un largo abandono, parecieran prisioneros de un lento ocaso, su inorganicidad es la condena a la inmortal soledad, se vuelven testigos del paso del tiempo. Es esta la respuesta pragmática del creador a la pregunta de: ... ¿*Qué queda tras nuestra partida*?

Argüelles estetiza la muerte, lo entendido como un hecho displicente, en sus piezas transmuta, se convierte en objeto de complacencia. Sus obras sobre lienzo, a primera vista no muestran más que un comedido juego de textura que invita a su contacto. Una detención más concienzuda sobre este tipo de obras develara rápidamente un elemento fundamental en la composición: las lombrices [banadas del blanquecino yeso se pierden ante la mirada expedita]. Símbolos de lo putrefacto, moradoras de lo podrido, evocación sutil del final físico al que se enfrentará el cuerpo inerte de todo ser, se utilizan en las obras de Argüelles de tal manera que no nos queda de otra que festejarlas, en su baño de blanco, en las texturas y las formas que logran sobre el panel.

Por otro lado las fotografías que forman parte la exposición abordan igualmente la temática del deceso. Las instantáneas capturan sepulcros de significativos intelectuales y artistas, [Charles Baudelaire, Jean Paul Sartre, Emile Cioran, Constantin Brancusi, Man Ray] todos interesados de alguna u otra manera en cuestiones existencialistas, escudriñadores del drama humano que, para muchos, es la propia vida y su finitud. Sobre cada panteón fotografiado se colocó un sombrero, ¿será el de Argüelles? ¿Es esta alguna manera de brindar tributo, de ofrecer homenaje a personalidades significativas para él?

Douglas advierte una vez más sobre la fugacidad de la vida, mas qué delicadeza: a la vez acierta sacar de la oscuridad, luz, de lo comprendido como objeto de repulsión, belleza. Piensa así el artista la historia y el tiempo para el ser a través del arte. Este último termina siendo una vez más inmortizador y medio a través del cual quedan condensados, consciente o inconscientemente, los desvelos humanos. /

# ¡Eureka! Douglas Argüelles: una luz al final del túnel/

cialistas vinculadas al protagonismo de la institución sobre los artistas, o a la inversa, si son los artistas los que determinan a la institución. Al centro de cada circunferencia fue dispuesto un bombillo que se enciende y se apaga cada minuto. Esta forma da la idea del ojo de un cicllope, de un ojo que lo ve y lo atraviesa todo, de ahí que el título de la obra sea *Ciclopes pasionales*, gesto al que acude el artista para representar la fortaleza y “brutalidad” de estas interrogantes ineludibles para los artistas. Esta parte de la muestra cierra con el mismo tipo de lienzo en “blanco” a modo malevichiano que inaugura la exposición. Con ello la muestra se asume como un proceso cíclico en el que el propio análisis de la situación del arte desmotivta al artista. Sin un final conclusivo, con una actitud conformista, Douglas Argüelles no encuentra nada que le apasione lo suficiente, nada que lo motive a romper con su posición de resignación, y rechazo.

A pesar de la heterogeneidad de esta muestra expositiva la producción de sentidos está en dirección de rechazar las trivialidades y mercantilización que carcomen al arte, sin embargo, al final del túnel siempre habrá una luz como en la exposición de Douglas Argüelles. Cuando para el espectador en dicha exposición parece todo estar perdido por la desesperanza que prima, se encuentra con la luz incandescente de dos esferas. Aunque están fijadas a un sitio, estas en forma de ¡¡Eureka!! anuncian la posibilidad de crear nuevos tipos de obras, y con ellas la generación de procesos cognitivos para seguir haciendo del arte una manera de interpretar el mundo y de filosofar sobre la actitud humana, e incluso sobre las desventuras y triunfos del objeto artístico, siempre enarbolando la innovación y la constancia de problematizar con las posiciones que se asumen. /

[1] Franz Kafka escribió este cuento en el año 1922 pero se publicó en 1924, después de su muerte.

## 13>





## Feromonas: estar sobre la cuerda floja otra vez/

Ricardo Alberto Pérez /

La verdad solo puede ser violenta. No hay verdad placida. Toda violencia está en el día. La muerte que es el final del día, es también violencia que ha llegado a su término. [Edmond Jabés]

Si envió señales y otro las recepciona tiene que existir el deseo, que es la antelara irrefutable del placer [cuestión que tenía bien clara Roland Barthes]. Esta parece una operación infalible hacia el

sentido, y por tanto un achicamiento sorprendente de la soledad; instante en que la materia, todo aquello apresable por los sentidos, se transforma en un fluido cálido y portador de esperanza. Cuando un espectador experimenta dicha sensación, el conjunto de piezas que la han provocado parecen haber dado en el blanco. Algo muy similar a esto experimenté al entrar en contacto con la exhibición fotográfica

*Feromonas*, propuesta que la Fototeca de Cuba puso a nuestra disposición entre el 6 de marzo, y 6 de abril de este año 2015. *Feromonas* contiene la producción reciente de Reinaldo Echemendía Cid, un artista que se vale de la fotografía para sumergirse en temas y conflictos bien complejos. Aquí lo primero que hay que entender es la verdadera sustancia que emerge detrás del fotó-

grafo y las intenciones con las que la manipula. Después estaremos listos para enfrentar unas campanas cuyos ecos han significado muchas veces dentro de nuestra isla. Ahora son esculturas hermosas, hasta las cuales podemos llegar repletos de información, y descubrir cómo se vinculan, por muchas vías, con el arte de la memoria. Echemendía Cid ha reconocido en la sangre un elemento imprescindible y útil para el despliegue de su poética, con ella modifica la rostridad de sus fotos, les agrega una carga adicional, una especie de enigma que produce efectos visuales muy seductores al tiempo que soporta la densidad, a veces impredecible, de los conceptos.

Esta vez la sangre la ceden los cerdos, justo en el instante del sacrificio; más bien se les arranca, en ese sitio que solemos nombrar matadero. Pienso en el sonido que emiten, en los hocicos escavando la tierra hasta topar con la no menos fascinante presencia de la lombriz; y cuento esto porque creo que ya todo importa, porque las cosas en esta ocasión terminan de entenderse a partir de los procesos. /

## ¿por quién o para quién doblan las campanas?

Armando Navarro /

La fotografía como medio de expresión y creación artística ha sido utilizada por Reinaldo Echemendía en su exposición *Feromonas*. [1] muestra compuesta por hechos fotográficos que representan campanas entronizadas por espacios arquitectónicos afines al emplazamiento de estos artefactos. Registros tomados durante el peregrinaje a lo largo de la Isla por el proclamado *artista viajero del siglo xx* [2]. Los otros componentes de la muestra son los textos informativos que hacen referencia al lugar donde fue tomada la fotografía y la documentación audiovisual del proceso de revelado fotográfico.

Ante la doble naturaleza que presenta la fotografía desde una perspectiva semiótica: tanto indexical como icónica, se hace necesario partir de la afirmación planteada por Göran Sonesson con la finalidad de establecer la óptica del presente texto con respecto al tema: *“La fotografía es en primer lugar un signo icónico [...], la iconicidad es el dominante del signo fotográfico, usando la indexicalidad para sus propias metas.”* [3]

Lo indexical no solo recoge la huella dejada por la luz sino, como es el caso, se utiliza para los propios fines de la creación. Provoca la metáfora de la marca histórica, del devenir en el tiempo plasmada en las superficies accidentadas de las campanas. Estas últimas vigías en lo alto de la torre, espectadoras acústicas unas veces y silentes otras del progreso y expansión de las comunidades y ciudades.

La apariencia visual de las fotografías nos remite al documento histórico tradicional. A primera vista la exposición no ofrece otra cosa que un exceso, una redundancia que conlleva a pensar que nos encontramos ante un mero ejercicio de documentación más que artístico. La utilización de los encuadres sesgados y frontales alternándose en la mayoría de los casos responde a una visualidad didáctica e ilustrativa, apoyatura visual implementada por diversos textos en la cotidianidad donde el mensaje es claro y preciso.

Esta visión documental despojada de aspiraciones poéticas comienza a quebrantarse tras la implementación por parte del artista de soportes que atentan la transparencia del mensaje dando paso a la duda. Las fotografías son mostradas en blanco y negro o sea estamos en presencia o mejor dicho ante la no presencia de color, elemento que siguiendo las normas pudiese hacer referencia al pasado pero, en cada una de las instantáneas se dejan ver manchas de tonalidad amarilla. Estas coloraciones son producto del proceso de revelado, documentado en soporte audiovisual y exhibido en la sala, donde observamos una violación de la norma. Las fotos no han sido reveladas en un laboratorio o sala oscura sino en un “matadero” utilizando como líquido revelador o fijador la sangre desperdiciada por los cuerpos inertes de los animales, en este caso cerdos. Este procedimiento provoca la autenticidad y el carácter irrepitible de cada una de las imágenes de manera arbitraria. El resultado del revelado fotográfico en blanco y negro no es controlado por el creador, quien se limita a condensar imagen y sustancia para la concreción de la alquimia fotográfica.

El exceso de redundancia de la representación al cual se hace referencia en las primeras líneas del texto acompañado

de los ya mencionados componentes estructurales de la muestra suscita la sospecha de que el mensaje es mucho más ambiguo de lo que parece. Estamos en presencia del aumento de la capacidad de información del símbolo, producto de la autorreflexión inducida por la reiteración del signo.

La campana es un artilugio con la capacidad de comunicar estableciendo un código a nivel social que es afín a toda una comunidad. Las exhibidas en la muestra denotan un lugar específico de la geografía cubana, englobando así estancias de poder en un trazado social. También son utilizadas como símbolo de las construcciones humanas que funcionan como reemplazos a procesos genéticos los cuales pertenecieron en un momento primario a la evolución del hombre. Dentro del marco de la exposición las campanas juegan como equivalentes a las feromonas de plantas y animales con el fin de provocar un comportamiento determinado por medio de la emisión de señales.

Reinaldo Echemendía pone a dialogar distintas voces de una misma especie. Voces representativas de entidades de poder como la oficial [campana del Ingenio La Demajagua, lugar que marca el inicio de las luchas por la independencia en Cuba, discurso articulado desde la oficialidad como unitario iniciado en 1868 y terminado en 1959] la científica [campana del Aula Magna de la Universidad de La Habana, casa de altos estudios donde se fomenta y divulga el pensamiento racional y académico] y la religiosa [campanas de iglesias católicas, soportes en nuestro país de distintos actos de fe que no necesariamente responden a la liturgia católica] Estas entidades de poder actúan sobre el individuo simultáneamente mediante la construcción de ideologías y constructos culturales.

El texto estético surge del contacto directo entre el papel fotográfico portador de la imagen y la sangre. Representación que provoca una mirada desautomatizada creando una percepción peculiar del objeto por parte del receptor.

*Feromonas* da cita a distintos niveles de voces [académicas, oficiales, religiosas] en un espacio neutro donde cabría preguntarse: *¿Por quién o para qué doblan las campanas?* Redoble de campanas que connotan el llamado a la comunidad desde distintos escenarios ideológicos. Escenarios disidentes que Reinaldo Echemendía pone a través de su lente a coexistir en un diálogo marcado por la tolerancia en favor de aquellos que acuden al llamado. *Feromonas* se erige desde el conjunto de principios, conceptos y regularidades que conllevan a la comunicación como proceso natural y constitutivo del ser humano. /

1 Exposición personal de Reinaldo Echemendía. Fototeca de Cuba, 6 de marzo-6 de abril, 2015.

2 Hamlet Fernández: *Feromonas acústicas*. La Habana, Fototeca de Cuba, 6 de marzo-6 de abril, 2015. [Catalóg]

3 Göran Sonesson: *La fotografía –entre el dibujo y la virtualidad*. Departamento de Semiótica, Universidad de Lund, Suecia. Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, Cuba, p. 15.

## DESDE LA REALIDAD O DESDE EL MITO /

Gabriela R. González /

*Versión de los hechos* [1], desde su propio título, asume la posibilidad de una antipoda a su propuesta. No anula la fortuna de otras muchas “versiones”, más bien se aventura a contar la suya, su modo de interpretar y de referirse a un suceso en base a una relación con el mismo, que en primera instancia siempre será personal.

Andy López Montoya, Carla María Bellido, José Madrigal Despaigne, Nicolás Sánchez Noa y Pablo Víctor Bordon, son los creadores que ofrecen su “versión de los hechos”. El trasiego itinerante de los soportes en los que se presentan las obras fija la posibilidad de encuentros con estímulos diversos para el espectador. Este, bien puede toparse con una fotografía, un material audiovisual, una cita, las resonancias del sonido ambiente [que refracta la obra de Madrigal] o la instalación que propone Noa.

Cinco sentencias de los propios artistas inauguran el espacio expositivo. Las mismas parecen actuar en articulación asociativa con las obras que se presentan, no se nos declara a sus redactores sino que, se nos insta, metafóricamente, a un juego reflexivo de enlace obra-autor. Se erigen las piezas como maneras de hacer concretar afirmaciones, sentires e inquietudes de mayor universalidad, expresadas en los siguientes enunciados: *Así aprenden a mentir nuestros jóvenes, Hasiado de generaciones con vanas razones sobre su existencia, ¿Celebrar al arte o a sus celebridades?, Busco decir algo cuyo significado ignoro, 17D*.

Con gran simpleza compositiva concibe Carla María Bellido la obra: *Acerca de lo que me han mentido*. Enmarca dos láminas de cobre que registran sobre sí: *“En ninguna boca, en ningún libro”*. La sobria tipografía reafirma su consistencia como sello perpetuo sobre el material. La selección del último pone en juego su estado “cuestionable” de maleabilidad o rigidez. Condiciones que posibilitan lo inmóvil del texto grabado o, por otra parte, el riesgo de violentar esta suerte de las más disímiles maneras. Alude al libro, a la boca, elementos, ambos, que operan como signos que anclan a dos posibles fuentes documentales del discurso: la oral y la escrita. Un discurso ante el cual la autora decide apostarse recelosa.

La artista parece ejecutar una crítica por afirmación, es decir, reproduce la acción que juzga. De ahí la oportunidad de comprender la obra como un remate de la idea primera, en la cual no se declara abiertamente la autoría de la propia Carla, pero se puede intuir que es su fruto: *Así aprenden a mentir nuestros jóvenes*. Con cierto dejo irónico la pieza demuestra el “cómo aprenden”. En las soluciones de Bellido existe desde el comienzo un juego de frases. La obra se regodea en el texto y retuerce su significado. Si observamos el constructo que nomina: *Acerca de lo que me han mentido*; se burla, dando lugar a otro subterfugio textual. La travesura de un buen aprendiz; en muestra de su instrucción en la “materia” concilia, precisamente, negar que le hayan mentido.

Otra pieza al interior de la exposición, objeto de diversas lecturas, es *Otótaman*, de Nicolás Sánchez Noa. El creador dispone en el espacio un madero de más de un metro y medio de altura, tallado, en manifiesta alusión a los tótems de algunas culturas o tribus. Objetos que, en la *mitología de algunas sociedades se toman como emblema protector de la tribu o del indivi-*

*duo, y a veces como ascendente o progenitor* [2]. Noa coloca, justo en una de las paredes contiguas a donde ubico el tronco tallado, lo que pareciera la visión proyectual de un alto edificio.

¿Qué relaciones dialógicas intenta crear el artista entre ambos signos visuales? Nos descubrimos descifrando la connotación del tótem que el nos brinda, como shamán que decide el ser animado o inanimado, guía y padre de su tribu. Solo que para la ocasión la correspondencia espiritual y mística del ídolo no se establece como otrora con un animal. No sugiere con las formas seriadas que decide tallar sobre el madero una edificación en altura. Lo esbozado sobre la pared con frialdad se extrapola a la madera, que por su organicidad vegetal, se convierte en signo de vida.

Nicolás resemantiza el tótem, reelabora su tradicional visualidad y propone la imagen potencial de aquel en nuestro tiempo. Afirmaba Freud en 1913: *“el totemismo es algo cercano a nuestras creencias contemporáneas”* [3]. El artista más que afirmarlo, lo ofrece como asidero. Su apreciación de una displicente realidad le instiga a procurarse *hasiado de generaciones con vanas razones sobre su existencia* [4]. Una fe espiritual nutre su propuesta, esta parece encarnar lo que se podría comprender como su último esfuerzo por intentar subvertir el sublime escenario contemporáneo que no le contenta. ¿Fuerte hábito de un sentir moderno en el creador?

*Mayhem* es otra de las obras que pretende fundar su “versión de los hechos”, aunque el comentario declarado del creador [5] advierte rápidamente que nos sumergeremos en un terreno movedido, inconsistente en esencia: *“Busco decir algo cuyo significado ignoro”* [6].

José Madrigal a través de la articulación de un sistema de micrófonos y amplificadores construye para nosotros un espacio otro en la galería. En esta última ubica, en la esquina más limitante con la terraza La Pergola [7], al interior de una pared, el equipo de amplificación. Lo realiza de manera tal que apenas se percibe su intervención en el espacio. Refracta entonces, a tiempo real, el sonido ambiente que en el exterior se produce. Subyacen las ganas de unificar lo físicamente distante a través del sentido auditivo. La amplificación del sonido ambiente del exterior provoca además, aunque en un radio reducido, vibraciones en las paredes y el piso.

La experiencia de encontramos en terreno inexplorado en tanto espacio infundador de connotaciones distintas, genera el deso de deducir la fuente que modula tales efectos. Las impresiones que condiciona la obra se renuevan y modifican a tenor de las propias oscilaciones de un sonido que rehuye de cadencias específicas, en tanto depende del desenvolvimiento espontáneo que acontece en el exterior. Un sonido que pudiese connotar la voluntad expresiva de Madrigal, que desde un inicio demarca esa condición más instintiva que racional, que obvia la congruencia y se lanza a la sinceridad de lo incoherente emotivo, aquello incapaz de ser traducido en palabras. Decide exponer sobre una de las paredes aleñañas a su obra una explicación de la misma. Es justo tras la lectura de la nota aclaratoria que la pieza pierde espesura tropológica, se preconditionan las lecturas. ¿Porqué no permitirle al espectador escudriñar un poco más, volver la mirada

sobre el título, posicionarse cerca de la ventana, o acercarse a la pared para tocarla y sentir las vibraciones? Más amable hubiese sido puntualizar varios asideros interpretativos, para así consentirle a los receptores la oportunidad de ser exégetas auténticos.

En cambio sugiere un título que se convierte en incógnita: *Mayhem*, término de origen anglófono, sinónimo de caos, confusión, anarquía. También podría aludir a la banda noruega de black metal fundada en 1984 o al festival musical anual de metal extremo: *The Rockstar Mayhem tour*. ¿A que apela Madrigal? ¿*Mayhem* connota alguna idea pilar en su discurso? Lo cierto es que, amén de estas interrogantes que nos sobrevienen, en todos los casos se puede entablar una analogía clara en relación con la potencia y densidad del sonido y la espontaneidad de este.

La propuesta que ofrece Pablo Víctor Bordon: *Focsa*, consiste en impresiones digitales sobre PVC de dos fotografías en blanco y negro de la edificación republicana a la que alude el título [específicamente de sus balcones]. La escogencia de estos valores [negro y blanco] ennoblecía la situación física del referente, el cual presenta marcados índices de deterioro y a su vez evoca longevidad. Las impresiones están dispuestas en una esquina de la galería y las dos visuales permiten su colocación de tal manera que los balcones de una pareen unirse con los de la otra.

El Focsa posee desde el punto de vista histórico, arquitectónico y urbanístico distintas connotaciones: es una edificación de la década postrimera de la República, fue espacio habitacional del burgueses ante del triunfo revolucionario, y constituye signo cimero de armonía arquitectónica, la llamada ciudad dentro de la ciudad. Pasado 1959 fue una locación que varió en usos: sirvió de albergue para becados del Ministerio de Educación, de vivienda para técnicos extranjeros y como lugar para oficinas de distintas empresas y entidades. [8]

¿Pero, a cuál de estos puntos de connotación nos remite la propuesta Pablo? La ambigüedad de su pieza lía el camino al expectante para encontrar alguna tesis, quizá, sumergida. Diríamos que este termina por percibir ciertas galimatías significativas en tanto se le excluye del conocimiento de códigos, solo manejados por el artista y mantenidos en un resguardo casi total. Se explicita ello en el hecho de que resulta imposible vincular con convnencia el texto que ofrece el creador: *17D* [9], y las fotografías que dispone. ¿Es este el número de algún apartamento, hará referencia a una fecha, una dirección...? La cifra y la letra resultan casi inescrutables, su hermetismo hace sentir al receptor en estado de destierro. La reserva llega a convertirse en adversidad para la comunicación de algún mensaje.

Por otra parte el audiovisual de Andy López Montoya resulta en su recepción inusitado. Todos a la espera de una imagen en movimiento y el artista nos sorprende: la inconstancia de la imagen, su pérdida casi total por un *blackout* más o menos perpetuo durante toda la presentación. Solo se observan los subtítulos.

El video recoge una entrevista realizada por el artista a Jorge Fernández. [10] Se hace imposible saber a ciencia cierta si son los protagonistas las personas que se enuncian, pues solo flashazos de imagen se

nos ofrecen. Es esta una forma de reclamar la importancia sobre lo que se dice y no sobre quien lo dice. La escogencia de la figura entrevistada no es gratuita, pues la misma encarna a uno de los agentes primordiales de la institución arte en Cuba. Bien sabemos el desempeño que cumplen este tipo de entidades para la validación y promoción del “arte”. El hilo argumental que sustenta los breves segundos del film no es otro que la búsqueda de una respuesta al propio cuestionamiento de Montoya: *“¿Celebrando al arte o a sus celebridades?”*

El título, *Apócrifo*, coadyuva a engrasarlo su significado y a su vez nos crea un sentido de duda ¿Qué es lo apócrifo? Quién puede afirmar que la entrevista no sea una fábula, un fingido más dentro del arte y en tanto supuesto asuma ese carácter apócrifo. O por otro lado, hace quizás referencia a esos fundamentos falsos o inciertos sobre los cuales muchas veces se juzgan las “obras”. Con esta ambigüedad Montoya dilata positivamente los sentidos a develar.

*Versión de los hechos* estimula a la sospecha de que, la organización del mundo o a la que estamos acostumbrados no es definitiva, refuta la validez de lo establecido como verídico e instiga a nuevos análisis de lo preestablecido. Demarca a su vez una pluralidad de inquietudes que versan sobre la validez omnímoda de determinados discursos, la experimentación sensorial, la espiritualidad, la política y el propio arte. Asumiendo la polivalencia de este último, se embarca cada creador, con más o menos acierto, a hacer exposición de sus concepciones personales sobre los puntos mencionados. No sienten ellos sus verdades como absolutas, presentan otras entre tantas posibilidades, aceptarlas o no queda de nuestra parte. /

[1] Exposición inaugurada el 26 de marzo del 2015 en la galería del Pabellón Cuba en el marco del Festival de las Artes del ISA.

[2] Diccionario de la Real Academia Española, p. 307.

[3] Sigmund Freud: *Totem y tabú*. [Argentina, 1978]

[4] Una de las frases que aparece como preludio a las piezas expuestas.

[5] Frase que se infiere sea de la autoría de José Madrigal Despaigne.

[6] Espacio donde se encuentra la cafetería y el escenario más pequeño del Pabellón Cuba.

[7] Avatares que condicionaron un fuerte deterioro de la edificación, la que se concertó restaurar en el 2001. En la actualidad existe nuevamente una marca de propensión a su mengua física.

[8] Aparece junto a las demás frases inaugurales.

[10] Director del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.



[Reinaldo Echemendía durante el proceso de trabajo]