

Fuera de cobertura/

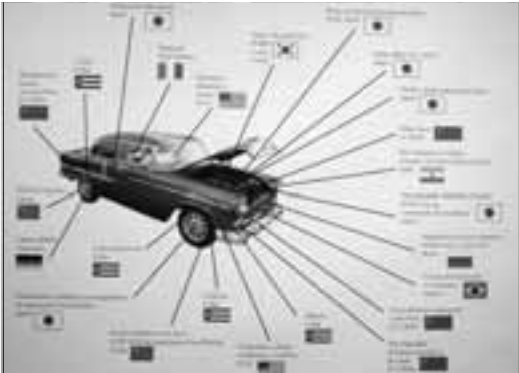
Darys Vázquez /

En el escenario contemporáneo insular, algunos artistas son faros guías para las emergentes promociones de creadores, no sólo por la audacia crítica de su obra, sino también por el protagonismo alcanzado en el campo de la enseñanza. Lázaro Saavedra es, sin duda, uno de estos ejemplos. Ninguna exposición suya pasa por alto, se tiene como referencia obligada, al menos para los que les interesa el arte conceptual. Desde la segunda mitad de los ochenta, siendo estudiante de pintura en el Instituto Superior de Arte (ISA) ya se destacaba por su oposición a los modelos estéticos establecidos y por su comentario punzante en el terreno de lo social, político y ético: preocupaciones que ha trasladado a sus *performances*, vídeos y a las controversias de Galería I.MEIL.

El reflejo de su voluntad anárquica se pudo verificar, una vez más, en la muestra personal *Base/Superestructura*, recientemente exhibida en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, como parte del Premio Nacional de Artes Plásticas que recibió en el año 2014[1]. En el argumento curatorial del proyecto, los aportes preliminares proceden de un “viejo amigo”: Carlos Marx. Fue precisamente en el prefacio a la *Introducción a la crítica de la Economía Política*, donde Marx utilizó términos de la arquitectura [Base/Superestructura] para el estudio de la economía y de las sociedades. Bajo las interpretaciones marxistas, Saavedra ordena dos secciones básicas: la *Base* [planta baja], donde coloca obras con tono de crónica social y referencia política; y la *Superestructura* [planta alta], donde instala otras piezas que hablan, entre temas disímiles, de la producción artística, el consumo, la ética del artista y la del aparato institucional.

De ahí que, en la *Base*, la carta de presentación sea un “almendrom” de lujo [Chevrolet 55], artefacto multicultural, desde cuyo motor Hyundai Kiase realizó la proyección del audiovisual *El progreso de una nación* hacia una sabana blanca. Este material acompañó la exposición de los adelantos científicos, sociales y culturales de la antigua Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas [URSS] a Cuba en 1961. Con acento actual, Saavedra enmarca la filmación en la imagen fija conocida por todos del encuentro Raúl-Obama en el cierre del audiovisual la controverial frase: “No se equivoquen Srs. la Revolución Cubana no es Comunista”, pensamiento político que quedó contrariamente definido en la Declaración del Carácter Socialista de la Revolución en abril de 1961. Así, interesado por las estructuras mediatizadas de la cultura, estimula, por un lado, a la psiquis social y el comentario especulativo: por otro, gesta la continua reevaluación de posiciones ideológicas. Juega y le hace el juego a la deformación del discurso histórico y a la descolocación de los valores políticos. Acorde con la realidad de la Cuba de hoy—donde todo se cruza y se desdosen vetustos tabues y preceptos—, yuxtapone además, posiciones radicales de pensamientos de izquierda y de derecha, lo nacional y la mediación foránea, lo “políticamente correcto” y lo que no lo es. Habla de la incertidumbre colectiva, resurgida en todas direcciones. “Hacerse el de la vista gorda” no detiene el golpe de efecto establecido por la veracidad de los acontecimientos citados.

Comentario aparte, la incorporación de esta obra es un reflejo de estar viviendo un momento histórico de nuevo tipo, donde la propia institución arte ha aprendido a tener un proceder camaleónico, al aceptar obras que antaño probablemente rechazaría. Más allá de cualquier otra interpretación de oportuna inmediatez, lo significativo estuvo dado en la vocación de analista social de Lázaro, la cual nos hace pensar sobre nuestra realidad, al tiempo que provoca con sarcasmo nuestro sentido del humor.



Seguidamente, en la *Base*, despliega a través del patio central del Lam una tenderera de artículos de uso personal (pantalinetas, sostenes, pullover, blumers, shorts). Allí cuelga también el espíritu de los años ochenta, su filiación entre el arte y la vida, lo culto y lo popular, la subcultura y la alta cultura. Después de este visionaje doméstico, concibe una sala donde la añoranza, la profecía y el destino se dan la mano en picaresca complicidad. Es una sala diseñada con una museografía simple, cuyo atractivo fundamental lo constituye una secuencia de dibujos en pequeño formato de series anteriores, impresos sobre PVC. En estos dibujos, Lázaro incorporó diferentes personajes clásicos de los referidos cubanos, rusos, estadounidenses y de referencia china. A través de ellos, a modo de historieta, humor gráfico y choteo popular hace un *link* simbólico a sucesos trascendentales que cambiaron el rumbo del mundo a partir de la Caída del Campo Socialista, los cuales desde los noventa, han dejado repercusiones negativas en la economía, la sociedad y eticidad del cubano. Estos personajes dialogan, indistintamente, Elpidio Valdés, Palmiche, María Silvia, con Superman, Betty Boop, Mickey Mouse, Pluto o Cheburashka. Así, irónicamente, Elpidio Valdés —patriota ejemplar—, sale a vender machetes, lo que ciertamente sacude la conciencia del sujeto colectivo dentro de los márgenes de una retórica de crítica nacional.

Por otro lado, *Superestructura*, fue pensada como una zona diferente y formalmente divorciada de lo que se exhibe en la planta baja. La justificación pudiera encontrarse quizás, en el propio método dialéctico-materialista donde se pasa delo real concreto, a lo real representado, que no es otra cosa que representaciones abstractas.

Más provisional que absoluto, en la *Superestructura* ideológica —si la apellidamos como Marx—, Saavedra libera al dibujo de un soporte rígido y lo extiende a las paredes. Todo [sus hombrécitos y notas] se construye a base de líneas muy espontáneas, con apariencia de boceto. Remite a la idea de proceso, de obra inconclusa como un mecanismo efectivo en la eterna espiral de la creación. Suelta sin vacilamientos sus pensamientos, como parte de un acto improvisado. En las paredes escribe frases como: “¿Por

qué piensas cosas figurativas mientras dibujas cosas abstractas?”. “¿Una mancha debiera sostener el propio peso de su sombra?”. “¿Cuando estas abajo todo el mundo te pisa?”. “Un lienzo lo aguanta todo”, “Repite conmigo, yo no robo, ni soy corrupto”. Evidentemente, se acerca a lo abstracto no solo como un modo de producción, sino también, de crítica.

A su vez, utiliza lienzos montados en bastidor tal si fuesen *readymades*. Los dispone mayormente en estado virgen. Estos lienzos en blanco por sí mismos constituyen las obras de arte, es decir, son los objetos principales a exhibir en *Superestructura*. A veces aparecen ahorcados, estas revelaciones escritas —con ironicos recursos comunicativos y donde parecen coexistir los episodios importantes del arte—, nos regresan a lo que Flavio Garcíandía dijo muy tempranamente: “La obra de Lázaro sigue siendo difícil de calificar o etiquetar, y más aun de digerir”. [2]

Base/Superestructura deja abiertas varias controversias, sobre todo aquellas que ponen en tela de juicio cómo llevar el juego ochentiano a lo novedoso de las prácticas artísticas actuales. La obra de Saavedra tiene una actitud experimental, más no abandona aquel tiempo, se siente afiliado a él. Se permite conservar la esperanza de un rescate, de regresar sobre sus propios pasos. Su pecado será, en última instancia, caer seducido por su propia seducción. / laciones, citas y reinterpretaciones de la Historia



Lázaro Saavedra /
Instalación [Chevrolet 55,
video y tenderera] /
Dimensiones variables /
2015 /

[1] Esta exposición fue exhibida del 16 de febrero al 16 de marzo, 2016 y se realizó bajo la curaduría de Lázaro Saavedra y Corina Matamoros.

[2] Flavio Garcíandía: “Opinión del tutor”, en catálogo *Lázaro Saavedra. Añojo 27*. Collage Ediciones, 2015, p.5.

Dineros [Din-Eros] /
Dimensiones variables /
2015 /

una historia sobre el caballo de troya de los 80/

Daniel G. Alfonso /

Los ochenta. Período de cambios. Construcción de nuevos paradigmas estéticos y conceptuales. Renacer, según investigadores e historiadores del arte cubano. Es una etapa que, en la actualidad, es historia. Todo es pasado. En el presente muchos de los actuantes de ese “renacimiento” se encuentran activos, unos en el extranjero, otros en territorio nacional; eso sí, cada exposición que hacen es un reflejo directo del momento histórico que les tocó vivir. Una realidad convertida en signo lingüístico y en un concepto que permite liberar toda la creatividad del ser humano.

De los renovadores, en esta ocasión haremos referencia a *Base/Superestructura*, la más reciente muestra personal de Lázaro Saavedra, Premio Nacional de Artes Plásticas 2014. De este artista se ha escrito bastante: entonces, cómo hacerlo diferente.

Siendo un espectador más de la exposición ubicada en todo el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, me llamó mucho la atención y me hizo reír [este un elemento inherente de las obras de Saavedra] y recordar al mismo tiempo la pieza en la que varios de sus personajes tratan de apoderarse de la Duodécima Bienal de La Habana. ¿Quién es el dueño real de este evento? La institución estatal, el espacio privado, el *marshand*, el coleccionista, el extranjero, el hombre del saco o el ciudadano de a pie; o tal vez es la ciudadanía de todos los poderes de la cultura. Tantos personajes gritando y destruyendo el *poster* de la Bienal no debe haber sido tarea fácil para el artista, ¡esta obra es súper compleja! ¡tiene un concepto! Si no me creen lean las explicaciones que hace Saavedra en el catálogo. Dos de sus personajes, cansados de gritar para determinar quién controla lo que sucede en la Bienal, se resisten e inician una conversación que tal vez al artista le interese.

Personaje 1: Te digo una cosa, este hombre/artista está obsesionado con Carlos Marx. Todo tiene que ver con él, no se cansa de tanta filosofía y tanta cosa abstracta.

Personaje 2: Imaginate, de algo tiene que engancharse para hacer arte; yo te comento que esta exposición tiene su base...

Personaje 1: ...sí, y seguro que también *superestructura*...

Personaje 2: ¿Cómo lo sabes...? Solo te digo que detrás de todo el resultado final se puede apreciar un concepto curatorial por toda la institución. Solo tienes que ver las piezas colocadas en la planta baja, un pequeño muestrario de los inicios de

este creador en el panorama artístico. Y, en la planta alta, se exhiben las nuevas producciones y el diálogo que establece con lo que está sucediendo en la actualidad.

Personaje 1: ¡¡¡¡¡Serio!!!! Solo veo dibujitos del personaje de Elpidio Valdés, una deconstrucción de un automóvil antiguo y conceptos según Beuys.

Personaje 2: De veras que nunca entiendes nada. Cada uno de los dibujos presentados forman parte de su cultura y de la nuestra, cada uno llegaba a través de los correos electrónicos cuando sucedía algo relevante en el país o, en ocasiones, por divertimento) para hacer reflexionar a todo el *mainstream* cultural. El automóvil está construido por piezas de diferentes países, Cuba está conformada por todos esos ideales: americanos, chinos, rusos, etcétera. Joseph Beuys, un creador alemán de posguerra, es como un mártir para el artista: sus obras y su pensamiento motivaron a Saavedra a alcanzar sus objetivos y a ampliar su campo de acción en el arte.

Personaje 1: ¿Qué muela me has bajado sobre Lázaro y sus historias escritas en las cartelas de la exposición! Cambiando de tema, estuve caminando para ver que otras cosas se ubicaron por las salas de esta institución. ¡Sabes, le dieron todo el espacio!, este hombre sí que es duro o está pegado en el mundo del arte.

Personaje 2: El problema que esta muestra es por haber obtenido el Premio Nacional de Artes Plásticas en el año 2014, además es uno de los artistas renovadores de nuestra plástica.

Personaje 1: No entiendo, y por qué la exposición se demoró tanto en realizarse. Además, por qué hacerla en este lugar, tengo entendido que se confecciona en otra institución cultural.

Personaje 2: Cómo haces preguntas. Escucha, esta vez no podemos estar cerca de la *Gitana Tropical* por problemas de la *superestructura* que según el pensamiento marxista se considera como un área infectada por problemas sociales, éticos e ideológicos.

Personaje 1: Comprendo, de todas formas, tengo una pregunta más. ¿Por qué hay tantos lienzos en blanco? Eso es desaprovechar los materiales que te asigna el Estado.

Personaje 2: Es que ahí es donde está el sentido que quiere transmitir Lázaro Saavedra con la exposición, la obra de arte posee una libre interpretación de quien la observe. Lo que yo veo no es lo mismo que tú aprecias. Aunque el resultado epistemológico tienes que buscarlo en la ironía que utiliza el creador para que el espectador piense. El acto de comunicar no es fácil, sus conceptos y su discurso desde hace muchos años han transitado por este lenguaje y tiene buenos resultados finales. No creo que vaya a cambiar.

Personaje 1: Sabes, tienes razón. De todos los que vi, me pareció una buena elección colocar un lienzo pequeño detrás de uno de mayor formato, y lo mejor fue ponerle de título “Arte emergente”. Es muy contextual, eso está ocurriendo en la actualidad. Los artistas consagrados no les dan espacio a los más jóvenes, estos tienen que buscarse la vida literalmente para poder mostrar su trabajo.

Personaje 2: Estoy de acuerdo contigo, sin embargo, creo que todo es culpa de las instituciones y los curadores. Nadie quiere arriesgarse, todos buscan la salida más rápida. Es más fácil tener en tu nómina de creadores a los “grandes”, eso es una lucha de poderes perdida.

Personaje 1: Pero en la vida hay que arriesgarse. Ellos en su momento también fueron jóvenes y siendo estudiantes exponían.

Personaje 2: Bueno, el dedo está puesto en la llaga. Ya llegará alguien que se preocupe por las nuevas homadas de artistas. Viste todos los dibujos que hay en las paredes, y en el suelo hizo líneas que te van guiando por las distintas salas.

Personaje 1: Sí, en mi opinión los dibujos son para refrescar la mente de los receptores, como a él le gusta decir “descansos visuales” dentro de tanto conceptualismo. Son puros rodeos estéticos y formales que nos muestran su faceta humorística.

Personaje 2: Apreciando todos los dibujos llegué a un punto en el que me reflejó en un espejo que tiene escrito “Repite conmigo; yo ni robo, ni soy corrupto”. ¿Quiénes se habrán mirado en él?

Personaje 1: Vi bastante gente mirarse, lo que no voy a mencionar nombres para no comprometer a nadie.

Personaje 2: ¿Te leiste las cartelas?, según la curadora de la muestra, funcionan como hilo conductor y “conforman un todo con las obras”.

Personaje 1: Para mí, las cartelas son chistes creados por Saavedra. Ingenio tiene, no lo dudo. El mérito que observo es que el artista juega con el concepto de explicar las obras en una exhibición, él establece juegos mentales que sirven para guiar a unos y perder en el limbo a otros.

Personaje 2: Otro asunto más antes de volver a pelear por la “codiciada” Bienal. ¿Por qué el autor de estas palabras llama a Saavedra el Caballo de Troya de los 80?

Personaje 1: Creo que es porque el artista es fiel a sus ideales plásticos y ha sabido introducir y mantener su estrategia visual en un terreno fortificado llamado Arte Cubano. /

A.E.G. /

Hollywood es como la preeminente y paradigmática esfera de representación e ilusión audiovisual para los cubanos y el mundo. El puente como inevitable alegoría de la [necesidad de] comunicación fluida entre dos partes. El viaje como necesidad/aspiración de una nación marcada —¿enajenada?— por una insularidad sociogeográfica, que necesita reconocerse desde la visión de conjunto que da el observarla desde un contexto externo, y también desde una sumersión en sus entrañas.

A tales áreas simbólico-iconográficas apelan las dos muestras que compartieron espacios expositivos de la Fototeca de Cuba entre febrero y marzo: *El puente*, de Carlos Fernández-Vega y René Rodríguez, justo en el umbral de la institución, y *El viaje*, de Rigoberto Oquendo *Chacho*, montada en la galería María E. Haya *Marucha*.

Aunque bien la serie presentada por Fernández-Vega, *The Hollywood Game* [parte de *El puente*], pudo haber gozado de una mayor autonomía como muestra personal, algo que subrayaría la condición de triptico del conjunto. Y, curiosamente, haría más orgánico el diálogo con la serie *Ni tú, ni yo ni nadie*, de Rodríguez, libros ambos entonces de la coyunda curatorial —¿autoimpuesta o pensada por la curadora?—, la cual quizás fuerza una interrelación que pudo dejarse a la más espontánea asociación de los públicos. Pues el tono lúdico, provocativo y sardónico que Fernández-Vega imprime a su propuesta, se contraponen sobremanera a la postura más contemplativa, dolorosa, existencial y lírica de los grandes formatos de Rodríguez.

1. Be Kind... and Play /

Los falsos-posters que agrupa *The Hollywood Game* como rejuego cinematográfico, delatan puntos de contacto con piezas tan curiosas como el falso trailer cubano del imaginario filme *Clase Z tropical* [Miguel Coyula, 2000], y la cinta *Be Kind Rewind* [Michel Gondry, 2008]. En concepto, sobre todo con el primero; y en visualidad, mayormente con la segunda.

La obra de Coyula —uno de los innegables hits del fin de milenio filmico cubano— resulta una mimesis de los modos y códigos de creación, promoción y legitimación del mercado internacional de sesgo más comercial, que priman entre las naciones subalternas, subdesarrolladas, ansiosas de mimetizarlos como clave de éxito. Pero muchas veces insuficientes para alcanzar las cotas estándares de esta industria. A la vez que asesto una gozona estocada al que pudiera llamarse *mainstream* del cine “indie” nacional, pletrórico de obras autorales o al menos con estas pretensiones. Con sus cinco posters de *Cayo Largo III*, *Psicosis IV*, *El graduado VI*, *Toro Salvaje V*, *Sospechosos habituales II*, manipulados burdamente, y su videoocreación performática, donde imita el famoso monólogo de Robert De Niro en *Taxi Driver I*, Fernández-Vega recorre semejantes senderos. En tanto ironiza más duramente aun sobre las habituales relaciones de dependencia y aspiración entre la industria estadounidense y “nostros”, los de abajo. [Los disímiles motivos de esta situación son harto conocidos y no es necesario enumerarlos otra vez].

Es el juego de la reproducción *ad infinitum* de códigos idealizados, pero desde la desventaja del pobre y el fracaso que corona al que imita, según el refrán. Pero también con el candor del homenaje, el gracejo y la reescritura *trash* que han logrado cineastas como el mexicano Juan Orol y el cubano Jorge Molina.

Sobre esta línea también va el artista expuesto, cuando despliega su juego de imposturas y tachaduras, reveladoras sin embargo alguno de sus referentes directos. Algo muy semejante sucede en *Be Kind Rewind* —que desató en su momento el fenómeno mundial de los *sweded films*, o sea, refilmaciones caseras de superproducciones hollywoodenses—, cuyos chapuceros protagonistas superponen sus propios rostros recortados sobre los rostros de los protagonistas originales que aparecen en las portadas de los videocasetes originales.

1.1 “... [Nuevos] versos en el túmulo de la Señora Muerte”

Por su parte, René Rodríguez parece estructurar con sus tres fotografías —*El puente*, *El arco de triunfo* [El cuento de la luz al final del túnel], *Nuestra Señora de las Tentaciones*— y el video *loop* titulado *La entrevista*, una amarga alegoría de la muerte, la nada y la decadencia. Del Fin, en sentido general. Del “se acabó todo”. De que ya no hay suerte para echar, pues nadie anora un destino. Tampoco hay destino, sino la corrupción de los ya inútiles monumentos y estructuras salidas alguna vez de manos humanas. Ni siquiera hay ya quien escriba versos en el túmulo de la Señora Muerte, ni tú, ni yo, ni nadie.

recursos para deambular en busca de la cubanidad/



Fotografía de René Rodríguez /

Aunque parece quedar el artista que interroga y dialoga sordamente [en vano] con las tumbas de nueve “maestros” de la plástica cubana. O quizás esta pieza sencillamente rompe con la dramaturgia del resto, y remonta otros senderos discursivos, más hacia la reflexión acerca de la herencia y tributo [o no] que el creador visual contemporáneo debe a sus precedentes. Hasta qué punto los fantasmas del pasado repercuten [o no] en el presente, articulándose todos en una contemporaneidad creativa que no se mide en años humanos.

Los muertos parecen callar en los planos, cuyo estatismo muestra con un tanto, estética y procesualmente, del cine estructuralista, y también de las experimentaciones filmicas de Warhol. Filma Rodríguez el paso del tiempo, la luz y la sombra sobre inanimables túmulos, cuyo grosor acalla cualquier intento de diálogo, de *feedback*, al menos, con el presente.

2. Viaje hacia [por] el País Prometido /

Un piso arriba, Rigoberto Oquendo esparce por las paredes de la Galería Marucha la crónica visual de un viaje iniciado en orgánico auto[re]conocimiento como entidad e identidad nacional. Como cubano que decide ser descubridor de un país que le han hurtado adversas circunstancias. A la vez, dialoga con un pasado representado por su tía abuela Hermenegilda J. Olivera Pedrosa [1912-2006], quien además resulta anclaje, asidero, preceptor, compañía y genio tutelar durante la vida y el peregrinaje emprendido por el artista —como explica en breve rollo impreso— por una Cuba “interior”, muchas veces desconocida por el cubano “exterior” o capitalino.

La efigie fotográfica de Hermenegilda, omnipresente en las imágenes obtenidas durante el periplo, libraafortunadamente el riesgo tautológico. Es engarce iconográfico y puente dialógico que lubrica el entendimiento, la identificación de Chacho con los parajes que va develando su cámara. Paisajes que se revelan nebulosos, surreales. Hibridaciones difusas, alucinantes, ocasionadas por la semivigilia.

El blanco y negro, el grano denso y la luz vaga, extrañan estas imágenes, erosionan las exactitudes epocales hasta convertir esta en una Cuba sin tiempo, y por ende perenne. Esa Cuba que según refiere el artista, su tía abuela en vida, y demás familiares, quisieron regalarle en 1985, cuando contaba quince años de edad. El la evoca y reproduce. Y regresa el mismo a 1985, y viaja junto a Hermenegilda por la Cuba utópica de entonces, la que había que conocer primero que al extranjero.

El viaje de Oquendo vine a ser también una inmigración —¿una desmigración, quizás?—, más bien un éxodo particular —¿expiatorio, kármico?— en busca del País Prometido que subyace en estratos confusos ya, del país en que vive. O quizás en busca de la confirmación definitiva de que el viaje es la única promesa posible. Antídoto contra el desarraigo y la estampida ultramarina, esta peregrinación registrada en la exposición de marras delata la sacralidad de toda la tierra que pisa Chacho, y no la concentración de esta en un templo específico, como si profesara consecuentemente una suerte de panteísmo nacionalista. /



Aristides Fernández / *Retrato de la madre del artista* / Óleo sobre tela / 48,5 x 45 cm / 1933 / [Colección Museo Nacional de Bellas Artes]

Mucho más que los rostros/

Concepción Otero /

El hecho de que el título de la exposición sea *Los Rostros de la Modernidad* expresa de manera abarcadora su propósito fundamental. La muestra, curada esmeradamente por Roberto Cobas, especialista del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), permite –sin lugar a dudas– apreciar los senderos expresivos de un tema que ha sido trascendental para el arte (para la pintura,

el dibujo, el grabado, la escultura, la literatura, el teatro) y, teniendo el retrato como argumento principal, exhibe obras de artistas cubanos que constituyen Maestros de la plástica nacional, y cuyas referencias figuraron en el panorama plástico nacional y extranjero en el siglo xx.

A través de esta excelente muestra, su curador nos conmina a lecturas diversas, a armar reflexiones diferentes

pero a la misma vez emparentadas, y a volver una y otra vez sobre las piezas expuestas, extrayendo de ellas sugerentes significaciones que, como madejas de una misma red, van entrelazando discursos.

En primer lugar, una ojeada general a las piezas expuestas en la sala de la segunda planta de edificio de Arte Cubano nos permite visitar una zona de la creación plástica cubana de altos vuelos, que es –a

no dudarlo– uno de los segmentos temporales más relevantes de nuestro quehacer cultural, en el cual se logró la madurez de nuevas expresiones de la plástica cubana en los versátiles senderos del arte moderno nacional del pasado siglo. Luego, la mirada puede hacerse más detenida en cada una de las piezas para reconocer la dimensión de las poéticas particulares de cada creador, distinguibles y al tiempo aglutinadoras de

signos representativos del cambio proyectado en esos momentos. Son obras que viajan desde lo fotográfico a lo más experimental, de lo figurativo a la solución abstractizada de las formas. Víctor Manuel, Gattorno, Arche; también Carlos Enriquez, Amelia, Lam, Portocarrero, nos permiten graficar este hecho.

Pero –y he aquí otra razón de la inteligencia de esta muestra– también nos coloca en la posibilidad de apreciar el retrato de una época, en la cual los pintores, no importa cuales fueran sus poéticas y propósitos, inmortalizaban mediante el retrato una gama amplísima de modelos que les permitió acercar las alusiones retratísticas a sus mundos vivenciales específicos: en este sentido se acude –mediante el retrato– a los amigos [Arche pinta a Aristides, Mariano a Arche], sererepresentan individuos de sus respectivos grupos familiares o allegados [Aristides y Ravenet pintan a sus respectivas madres, Amelia a Gundinga, Carlos Enriquez a María Luisa, Víctor Manuel a Enmita, Arche a Mary, Martínez Pedro a Gertrude].

Como si fueran pocas las posibilidades, al mismo tiempo, esta muestra nos permite ampliar el significado del término “rostros” porque también aparecen representados algunos intelectuales que fueron claves en el desenvolvimiento y legitimación del arte moderno en esa época, y que acompañaron el ejercicio plástico mediante la crítica y el comentario artístico e incluso la promoción: no en balde Carlos Enriquez pintó a Félix Pita Rodríguez, Ravenet a Juan Marinello, Arche a José Lezama Lima, Mariano a José Rodríguez Feo.

En fin, que en este grupo de piezas, organizadas museográficamente según su cronología y sus soportes, y aunadas bajo el rubro del tema del retrato, se exhibe –insisto– el retrato de una época. Sin lugar a dudas el ejercicio es harto válido, y al tiempo que nos detenemos en apreciar la belleza de esta exposición, desentrañamos sus lecciones, pues nos permite tejer un legítimo antídoto para la desmemoria al reafirmar la autenticidad de nuestros mejores mayores, que en este u otros temas fueron capaces de retratar con excelencia una época y las peculiaridades artísticas y culturales de su tiempo. /

Esas extrañas acumulaciones de René Francisco/

Roberto Medina /

Curiosamente René Francisco nos sorprende con su nueva propuesta expositiva en la Galería Habana.

Acumulaciones en lienzos de grandes y medios formatos. Laptops y libros revoloteando en el aire. Colorido brillante en todos los casos. Aplicaciones de un cuidado ejercicio distributivo del color. Todo un espectáculo grandilocuente. ¿Acumulaciones del saber o un estado preliminar para hacer con ellos una pira incendiaria? Si es esto último, quién sería el encargado de prender el fuego? ¿Por qué razón, si es que puede haber alguna meritoria consideración ante tal acto de barbarie de ser ese su ulterior destino, del cual tal vez le separen algunos instantes por realizarse?

¿Será que asistimos a un desmoronamiento de lo instituido pese al jolgorio tan festivo de esas concentraciones? ¿Qué sentido ocultan? ¿Es que ante el orden de cosas de lo existente conviene más dedicarse a lo festivo, a una ausencia de sentido o a bordearlo, alejarse del arte de arañar de modo irritante lo social?

La alegría festiva y carnavalesca de libros y laptops anuncia la ostentosa oportunidad de lanzarlo todo al vuelo sin nada de sustentación, sin indicar la caída en el desplome a tierra. Todo en el aire. Ligerero. Delicadas mariposas batiendo sus coloreadas alas. ¿Arte *light*, como se acostumbraba a emplear ese término hace algunos años? ¿Será ahora conveniente, el necesario, para reeducarse a un mercado que se distancia de las motivaciones perceptivas hacia el arte cubano contemporáneo post-ochenta?

Apple, la imponente firma transnacional, con su apetitosa manzana mordida en una sonrisa de interconectividades, garantizadas por la legitimidad de esa marca publicitada, danza felizmente acoplada, copulando con los libros al compás de un viento agitado. La pared de la galería reproduce orgiásticamente esos vínculos en una delicada plenitud. Mundo de la información floreciente en dos posibilidades: visibilizar u ocultar, las dos por la palabra y la imagen. Deja en vilo si una carga de información –tan necesitada en todos los espacios, los nuestros y los de otros– de intercambios sistematizados, abiertos, son

ilusiones, subterfugios para escamoteo de realizaciones más esenciales en la vida personal y social.

Las quebradas disposiciones angulosas y el sorteo de colores intensos en estos cuadros dan impresión de regodeo en el arte de las abstracciones cuya mayor función es provocar una intensidad emocional, una sobrecarga de energías en quienes las observan. Sentidos jugando con el ocultamiento. Aparece estallada la imagen pictórica a manera de espejo en mil pedazos de cortantes angulosidades, peligrosas en sus equívocos colores, llenos de intenciones de engaños. Arrolladora convulsión explosiva si nos atenemos a las proyecciones desbordadas de los cuadros, cortadas las figuras a manera de un manierismo potenciador de las espacialidades perceptivas, situadas fuera del contexto de sus límites. Aludidas en los dibujos que pueblan las paredes en una insistente reiteración del llenado, de proliferación –¿asfixiante?– de lo vacío, de lo insustancial. De algún modo, las cortantes angulosidades tienen la adición de toques de colores vivos. ¿Será para suavizarnos, para congraciarnos y seducirnos con el carnaval lumínico de sus alegres coloridos?

Están envueltos estos cuadros por suaves y delicados dibujos de formas tubulares, indicios de prolíficas digestiones no culminadas, indigestiones de tanto estudio y lecturas acumuladas. ¿Para qué, si la vida diaria redirige los pasos a una pragmática nada pedagógica de saberes sustentados en el aire? En la flotabilidad de lo discursivo de la palabra y del arte de las imágenes visuales, las indagaciones prefieren ahora rebotar en las superficies resbaladizas de los cuadros. Hacerse inescrutables en la opacidad de sus trasfondos. ¿Alegria desbordada en la despreocupación de aquilatar crudamente lo contingente, cuando antes ocupaba el centro vital de las reflexiones de René Francis-

co? ¿Las ha abandonado? No. Solo son pinturas de enmascaramiento, de camuflaje, en apariencia de disolución de las áridas preocupaciones sociales. Por ausencia se dice mejor de modo elíptico. Recurso efectivo el del hermetismo si deja ver algunos detalles en el juego de lo encubierto.

¿Qué clama su reciente discurso artístico, si es que clama algo?, aunque lo parece de forma encubierta en el juego laberíntico de los subterfugios. Un cuadro dispuesto en inestable posición de rombo admite de invertirse una astuta y doble lectura simbólica iluminadora del conjunto expositivo: un libro se aparta de ese alejamiento grupal bien para caer precipitado a tierra lanzado por los demás. O escaparse al cielo de desprenderse de ese tumulto, abandonando al resto, liberándose de parte de su fardo en ese alejamiento, aligerándose en acto de libertad que olvida y se desentiende, no se sabe si para bien o no de una parte de sus recuerdos.

Es una mirada calmada la de René Francisco hacia esos amontonamientos suyos de libros personalizados, algunos con nombres antes activos en nuestros medios intelectuales, o comunes nombres de supuestas amistades, formando incluso ámbitos y calles de ciudades en el exterior. Desordenados, abandonados, sin otro fin de ser activados por quienes personalmente lo deseen, sin estimular alguna general para propiciarlo. Signo del paso del tiempo y las cambiantes circunstancias que barren las atribuciones antes otorgadas. Fondos a ser tomados u olvidados sin nostalgia ante el agitado ritmo de los remolinos de la historia que hace de lo producido en el pasado posibles fuentes re-vivificadas o simples deshechos, reciclables si acaso. O lanzarlos a quemar definitivamente sin ni siquiera recoger los residuos, con la frialdad de la indiferencia de quienes miran sin aquilatar mucho el peso indudable de los tiempos idos. /



René Francisco / *Ciudad negada* / Óleo sobre lienzo / 2016 /



Daylene Rodríguez / *Alonso* / Fotografía, caja de madera y vidrio triturado / 2015 /

La piel de un *déjà vu*

Maikel J. Rodríguez /

Es harto significativa la marcada preocupación que muestran determinadas zonas del arte cubano actual por establecer nexos entre la fotografía y aquellos procedimientos o *manieras* propios de la instalación, el *performance*, la escultura, el *enviroment* y el *assemblage*. Este interés procura, ante todo, fracturar y expandir las fronteras de una práctica artística históricamente asociada a la inmediatez, la documentación y la bidimensionalidad.

Un buen ejemplo de ello lo constituye *La piel del otro*, muestra colectiva que entre marzo y abril acogió la capitalina galería Villa Manuela. Este proyecto expositivo, defendido por María Millán, Yudinel Ortega y Claudia Taboada, propuso un breve recorrido por los más recientes trabajos de varios creadores, núbiles o ya consagrados, que de manera reiterada u ocasional recurren al lenguaje fotográfico para discursar sobre disímiles tópicos, entre los que destacan las maneras en que el arte reflexiona sobre sí mismo, la conformación de identidades genéricas y raciales, y la construcción ontológica de nuevos héroes y mitos al interior de los imaginarios colectivos.

Tanto *La Piel como El Otro* representan categorías epistemológicas asociadas de manera directa a lo antropológico y lo sociológico. Mezclar dermis y otredad en un mismo sintagma remite casi irremediablemente a la esfera del cuerpo y sus prerrogativas, al imperio de la carne y de los sentidos, a esos mapas

tribales que la existencia misma y cada cultura dibuja sobre el cuerpo según sus formas de ver, interpretar y modificar el mundo. Si ambos conceptos estuvieron presentes en la organización del proyecto curatorial, entonces resultó atinada la inclusión de las piezas pertenecientes a la serie *Aliento de cenizas*, de Daylene Rodríguez, centrada en el abordaje de la tercera edad y su calidad de vida en la Cuba actual, así como los tributos de Jorge Otero a esos *war heroes* o héroes de guerra cotidianos, cuya superficie corporal asume la textura y disposición del tejido usualmente empleado para elaborar sombreros de yarey.

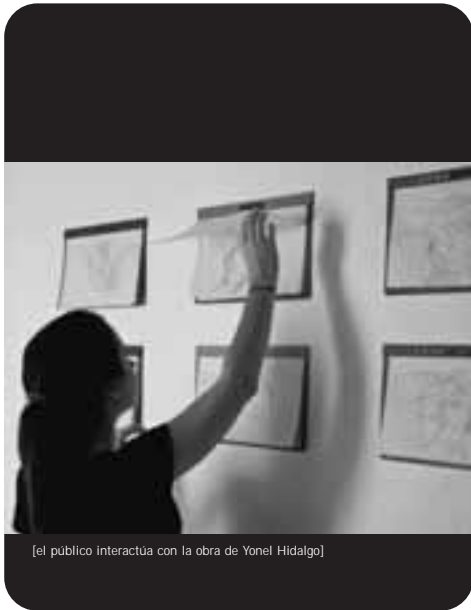
Luego, si llamamos piel a la cubierta artificial creada por el ser humano con la primaria finalidad de protegerse, entonces nos remitimos automáticamente a *Estas flores malsanas*, de Cirenalca Moreira; a las piezas *S/T* y *Cabeza blanca*, de René Peña, y a las piezas de la serie *Fragil*, de Lidzie Alvisa; obras que buscan reflejar la relación simbólica y/o funcional que puede establecerse entre el cuerpo humano y la indumentaria que lo cubre, embellece, define, tortura o magnifica.

Por último, y en un sentido más amplio del término, podríamos identificar al carácter dúctil y maleable de las prácticas artísticas como una suerte de piel virtual, cuya incesante ósmosis consigo misma y con la realidad circundante promueve obras interactivas que involucran a las audiencias en los procesos de develado e impresión fotográfica, superponiendo negativos en un rejuego visual que remite a los primitivos palimpsestos, o articula sutiles metáforas sobre la

inutilidad y el silencio mediante sugerentes instalaciones que luego son inmortalizadas en plata sobre gelatina. Este apartado incluye el tríptico *Fotones* y el proyecto *Positivarte*, de Alejandro Ulloa; las piezas de la serie *Réquiem Monumento al Hombre*, de Adrián Fernández; y las instantáneas *Campaña No. 11* [detalle] y *Campaña No. 5*, elaboradas por Reinaldo Cid, como parte de su serie *Feromonas*.

Sin embargo, la muestra palidece ante un referente tan inmediato como es *Rompiendo reglas*, exposición curada por Alain Cabrera y Christie Pérez para *Zona franca*. Ambas propuestas compartieron posturas similares, pues buscaban visibilizar el trabajo de aquellos artifices que han reinventado o renovado los presupuestos estéticos de la fotografía cubana actual. Esta cercanía tópica y conceptual trajo como consecuencia que *La piel*... deviniese, quizás contra la voluntad de sus organizadores, en una suerte de *déjà vu* curatorial o “ya visto” poco original que intentó recorrer caminos explorados con mayor efectividad por otros curadores en fechas muy recientes.

No obstante, la muestra resultó útil por cuanto permitió al público el contacto directo, en un mismo tiempo y lugar, con obras de notable factura pertenecientes a artistas y a series diferentes, siendo este uno de los pocos elementos que quizás la destaquen entre las exposiciones acogidas por Villa Manuela en el último semestre. /



[el público interactúa con la obra de Yonel Hidalgo]

[yonel hidalgo] instrucción de manualidades[1]/

Raúl Olivera /

Lecciones de manualidad, obra del 2009, es el título de la muestra personal del artista visual Yonel Hidalgo Pérez, que permanece abierta al público desde finales del mes de febrero en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales [CDAV]. *Lecciones de manualidad* es una obra que adopta forma de diario o manual de uso, en el que Yonel traza la historia de su convivencia con los instrumentos necesarios para el trabajo, ofreciendo al individuo/espectador la posibilidad de interactuar con la obra. Como señala el artista: se trata de un proyecto de carácter expositivo que invita a rescatar las capacidades manuales. Para Yonel Hidalgo la obra de arte es vista como una producción de valores estéticos con una determinada finalidad, de modo que encuentra su fundamento en las categorías actividad y comunicación. Tomando como referente cultural la vida cotidiana, la acción estética adquiere relevancia e influye en el modelo sensorial del individuo/espectador pues representa experiencias personales y estimula los procesos cognoscitivos del sujeto. Aquí se puede constatar el pensamiento sobre la materia y sobre el propio pensamiento. El principio del movimiento está presente, y vemos cómo el individuo/artista asume una actitud estética, que le permite trasladar su pensamiento hacia zonas de la historia personal del sujeto que resultan relevantes. *Lecciones de manualidad* como acto comunicacional tiene carácter impersonal, debido a que no existe una relación cara a cara entre emisor y receptor, sin embargo Yonel Hidalgo supera este aspecto de la comunicación logrando transmitir distintos estados emocionales: hecho que nos da la sensación de tener una comunicación personalizada con el individuo/artista. Entonces, las artes visuales como documento de la cultura tienen un valor histórico-artístico porque nos permite acercarnos a los hábitos,

costumbres y vida cotidiana de una determinada región. Como resultado, el discurso artístico combina lo moderno, entendido como lo funcional y lo histórico, expresión de un tratamiento estilístico. En la obra restauración [lavar-coser], instalación de dibujos en carpetas, viento que activa el hojearse y concede dinamismo a la acción de lavar. Se evidencia la reiteración del gesto, realizado con el papel carbón en el díptico, hoy día obsoleto y que tiene la peculiaridad de hacer múltiples reproducciones. Desde una óptica formal los dibujos expuestos ofrecen la sensación de movimiento a través del uso de las diferentes líneas. El empleo del primer plano, le da un matiz psicológico a lo representado. La acción escénica nos adentra en la trama principal del discurso artístico.

La intención estética del artista, la asociación de ideas, la interacción y participación activa del espectador constituyen elementos de suma importancia porque son parte de los cimientos de la puesta en escena. Siguiendo el carácter interpretativo y filosófico de la muestra personal percibimos el espíritu de una época y de un pueblo, no solo en la forma de manifestarse en una expresión artística particular, sino con relación a los ideales dominantes y los intereses fundamentales de cada momento histórico. /

La intención estética del artista, la asociación de ideas, la interacción y participación activa del espectador constituyen elementos de suma importancia porque son parte de los cimientos de la puesta en escena. Siguiendo el carácter interpretativo y filosófico de la muestra personal percibimos el espíritu de una época y de un pueblo, no solo en la forma de manifestarse en una expresión artística particular, sino con relación a los ideales dominantes y los intereses fundamentales de cada momento histórico. /



José A. Téllez /

Con este título exponen en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales dos artistas plásticos. Uno es foráneo y el otro es Kelvin López. A ambos los unen un mismo tema y una similar expresión artística, aun cuando difieren en el asunto o sujeto artístico y en los materiales usados. Ambos, de manera diferente, se valen de la técnica del dibujo para abordar el paisaje.

En el caso de Kelvin, la aparente apuesta por lo menor no solo se circunscribe al hecho de optar por el dibujo, sino que además emplea la técnica de la tinta sobre papel, lo que excluye a la obra de color. Por si fuera poco, son dibujos de pequeño formato. Sin embargo, un análisis minucioso nos va revelando, poco a poco, el alcance potencial de la muestra.

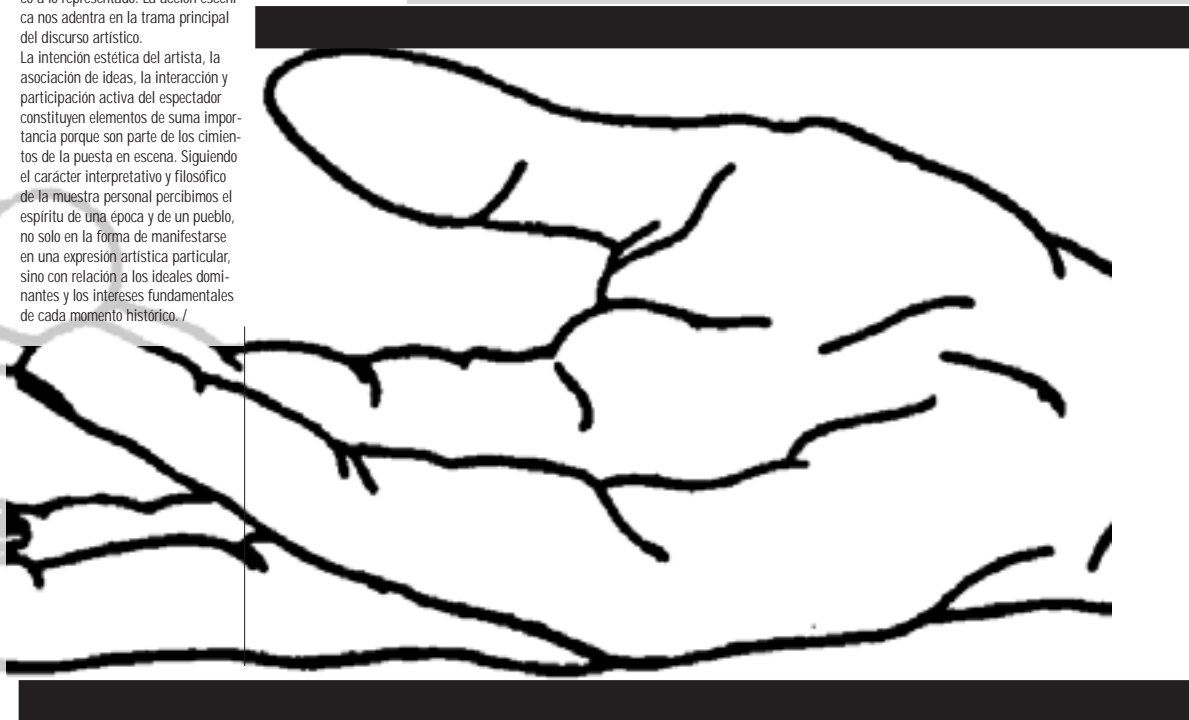
Lo primero que salta a la vista es la armonía en la composición. Cada uno de los dibujos representa construcciones, generalmente apaisadas, que se equilibran con las líneas verticales de los árboles que las circunscriben. En todos los casos son ejemplos de una arquitectura que le debe tanto a lo vernáculo y tradicional como a los códigos racionalistas del llamado Modern Style, introducido en Cuba en la centuria pasada y que tanto arraigo tuvo a finales de la década del cincuenta. A su vez, cada dibujo usa, añade e incorpora tipografías en forma circular, en la forma que estas asumen al ser acunadas. En este caso los presupuestos postmodernos no

solo se validan por la alusión y preponderancia de un referente tan cotidiano y “ajeno” al arte como es el cuño, sino que además la tipografía tiene un peso sustancial en el alcance formal y conceptual de las obras, en su significado polisémico. Además de su valor intrínseco como concepto, sirve en ocasiones como recurso formal a la hora, por ejemplo, de concebir las copas de los árboles o los arbustos; o a la hora de equilibrar las luces y las sombras, de compaginar los valores. Por demás, se refieren [las tipografías o textos] a un momento histórico concreto al aludir a muchos de los slogans que más se usaron al principio de la Revolución: *Fidel, esta es tu casa, Revolución es construir, Esta casa es nuestra gracias a la Revolución, Patria o Muerte*, etcétera. Indudablemente hay una estrecha relación y equilibrio entre el concepto y la forma, entre el asunto de los dibujos y los textos. Esta coherencia, además de remitirnos al viejo axioma de que las cualidades del objeto se derivan de su forma particular, nos retrotrae a un instante de nuestra historia donde la utopía de Tomás Moro parecía hacerse realidad.

Es sabido que la Revolución apeló en sus inicios a la Arquitectura como una de las formas más viables para transformar la realidad. Es la época no solo de leyes tendientes a resolver el problema de la vivienda en Cuba como la Reforma Urbana, sino de proyectos arquitectónicos concebidos para cambiar el paisaje de Cuba, sobre todo el rural, como una manera expedita de iniciar las transformaciones necesarias para alcanzar la tan anhelada justicia social. Como todo proceso imbuído por el optimismo y la esperanza en las posibilidades del ser humano, apostó por las artes y la función social de las mismas.

Con esta alusión a una de las aristas de nuestro pasado, la obra expuesta por Kelvin nos lleva, inexorablemente, a reflexionar sobre el presente. A pensar e indagar por qué mucho de lo que se pretendió quedó solo en un sueño. En por qué la Utopía sigue siendo una insula imaginada, sigue siendo una metáfora de lo irrealizable e imposible. En indagar cuál o cuáles son las causas que condicionaran que el desarrollo de la superestructura social no se correspondiera, a la larga, con los resultados esperados, con la realidad tangible.

Por supuesto, el artista no tiene ni pretende tener la solución. El arte es irresoluto por esencia. Pero el arte tiene la capacidad de evocar, aludir, diseccionar y mostrar en toda su amplitud determinados contextos o realidades. Conocer el pasado es la mejor vía para enfrentar y enrumbar el presente. Y cualesquiera que sean los recursos del lenguaje plástico usados con ese fin, por modestos que sean, son bienvenidos, siempre y cuando logren su objetivo. Lo pequeño y lo sencillo, en ocasiones, dan paso a lo complejo y lo grande, pues “toda la gloria del mundo –dijo el Apóstol– cabe en un grano de maíz”. /



[visualmix]

[ensayo sobre las artes visuales en cuba]

Una extraña manera de “ver” la diferencia/

[A cargo de Ramón F. Cala]



Acontecimientos recientes [cierto que de todo tipo y relevancia: políticos, artísticos, económicos, medioambientales...]

Susana, la cubana, es uno de los ejemplares perteneciente a la fauna que camina por cualquier barrio o avenida, envuelta –como suerte de talismán o coraza perversa– con uno de esos disfraces de barras purpuras y recuadro azul saturado con medio centenar de estrellas blancas. A nivel simbólico de lo cotidiano, Susana goza, se arrebatara mostrándose a la moda. Ella se desplaza guapa, como efigie de la libertad, sirviéndose a los ojos que la miran. Por supuesto, ignora su estado de mujer/sujeto/rehén de lo visualmente vulgar, lo estéril y ridícula de su indumentaria. La razón, si es que existe algo razonable en la sinrazón, se afirma en el hecho inequívoco de que “en nuestra sociedad lo absurdo, lo ilógico –como “tener para ser” y lo *diferente* como sentido democrático de reconocimiento de lo otro, de lo diverso, lo alterno, del yo frente a lo distinto.

Los ejemplos están diseminados y cualquier nicho de significación puede ilustrarnos como se origina el proceso de reconfiguración de nuestra sociedad, donde las utopías soñadas son cada vez menos convincentes y el pragmatismo se vuelve teoría de lo cotidiano. En una casona/restaurante/café del Vedado habanero, distinguida por una imagen de quien tú quieras y no quien quiera, aun cuando las ganancias de ese negocio dependen del servicio “al público”. Aquí la norma de respeto, de celosa protección de lo privado, de lo propio, trasciende la demarcación estrecha de la pertenencia y propiedad para instaurarse como ley no escrita de discriminación abierta a otros. La pregunta es ¿quienes no pueden acceder? ¿quienes dependen de los derechos de los dueños para ser elegidos y poder acceder al servicio ofrecido? ¿cuál es el sentido –sí lo tiene– de crear una zona vedada dentro del Vedado? Una lección más compleja del asunto nos confirma la aparición paulatina y no menos corrosiva de un fenómeno que algunos han denominado *endogamia social*, donde los miembros de ciertos grupos, clanes, familias asignadas por el poder del dinero, no se mezclan ni aceptan en sus espacios, en sus territorios, en sus reservas, a extraños no iguales a su linaje, ajenos a sus esti-

Sobre la toxicomanía de identidades escribió hace unos años Suely Rolnik, profesora de la Universidad Católica de Sao Paulo: “En las subjetividades tienen lugar hoy dos procesos que corresponden a destinos opuestos de esta insistencia a la referencia identitaria en medio del terremoto que transforma irreversiblemente el paisaje subjetivo: la inflexibilización de las identidades locales y la amenaza de pulverización total de toda identidad”.

[...]
¿Podrá acceder Susana a la glamorosa casona/restaurante/café del Vedado habanero? /

Supercopier/



[gotas de goma]



Abel González /

En la casa del plagio todo es posible. Se puede transcribir, parafrasear, retransmitir, editar y un conjunto de verbos que permitan funcionalizar el trabajo ajeno. La cultura contemporánea ha elevado hasta el parnaso este procedimiento como ningún otro. Su nombre varía con el tiempo: *collage*, *bricolage*, *pastiche*, *sampling*, *corta y pega*, *facsimil*, *copiadora*, *relajito*, *descaro*, *readymade*, *objet trouvé*, etcétera. Aunque por supuesto más de un teórico saldrá al paso para intentar aclarar algunas dudas y distinguir en su justa medida cada término [pienso en un académico que se acerca a la frase como un zapador dispuesto a desactivar una mina, horrorizado por las posibilidades mortíferas de la metralla].

Joseph Cornell –el artista intimidado por Dalí– no dudó en apropiarse de los filmes producidos por sus coetáneos para ensayar sus experimentaciones. Su timidez y un encontronazo con el maleficio español le hicieron abandonar sus proyecciones cinematográficas con filtros de color, antecesoros perfectos de la tropa de duplicaciones warholianas. Los *avariats* son aun más reveladores: combinó el plumaje de aves coloridas contra fondos blancos. “Nuestro buen amigo Damien Hirst” no los olvida.

Como precursor del *sampling*, Lou Reed decidió intercalar una grabación de sus eructos en una de sus míticas canciones. Aunque esto último ha ocasionado algunas dudas. Pues es natural que John Cale en su afán persiguiera el sonido ambiental del otro John, en este caso Cage. La variación mínima nos induce a especular que se trata de una idéntica persona, ya lo hubiera pensado antes: “Como todo en *Velvet Underground*”, según las malas lenguas.

De seguro en esto hay algo duchampiano. Roberto Bolaño dice a propósito de A.G. Porta: “Recuerdo que durante muchos años se dedicó a escribir o a juntar aleatoriamente frases sueltas del Ulises con las que armaba poemas. Algunos eran muy buenos”. Por otro lado Piglia no duda en escribir lo siguiente: “Macedonio es un escritor excepcional, una especie de Marcel Duchamp de la literatura. Practica un arte puramente conceptual, interesado más en el proyecto que en la obra misma. En realidad, la obra no es otra cosa que el proyecto. Trabajó toda la vida en una novela que sólo era la idea de una novela que nunca se empezaba a contar y que estaba hecha básicamente de prólogos y de anuncios”. Una obra compuesta por todas sus posibilidades, que puede ser leída como la posición de Macedonio ante el plagio: “El modelo del verdadero artista es el don nadie que se con-

vierte en todo el mundo”, aunque esta frase es una copia de una copia.

Por alguna razón Willem de Kooning destripó del archiconocido marchante Leo Castelli cuando dijo: “Ese hijo de perra, si les dan dos latas de cerveza, también las vendería”. Jasper Johns se encontraba a pocos pasos del suceso y esta fue su reacción: “¿Que escultura: dos latas de cerveza! Me pareció perfecto para lo que estaba haciendo entonces: las hice y Leo las vendió” [Branco Pintado, 1960, las latas Ballantine de John].

Un deseo recurrente en Walter Benjamin fue el de componer un texto solamente a base de citas. De haber tenido contacto con el *contemporary art* hubiera quedado extasiado. Marcel Broodthaers crea su *Museo de Arte Moderno* con objetos del siglo xx que reproducen la figura de un águila, en otra ocasión su obra es la disposición de un decorado exótico dentro de una galería y llega al *opening* acompañado de un camello [Décaours, 1974]. Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla como parte de su obra muestran un Dan Flavin –no es necesario aclarar que se trata de un tubo de neón– alimentado por luz solar de Puerto Rico [Puerto Rican Light (to dan Flavin), 2003]. Ezequiel Suárez aspira a exponer algún día en la galería L del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales o en Factoría Habana una pieza [El sol en situación, 2013] que consiste en un cartón circunferico pintado de amarillo dispuesto sobre la pared del fondo, y que Ezequiel concibió en relación a *Weather Project* de Olafur Eliasson.

Entre los cubanos no se ignora las posibilidades épicas del plagio. Quizás uno de los copiadores más *hard* ha sido la figura emblemática de Wilfredo Prieto. Sin discriminación de nacionalidades ni de épocas para cometer el delito, sus historias han llegado a ser célebres. En palabras de un amigo: “Wilfredo sí no entiende”. Roman Siger tiene obras en las que a menudo junta dos ventiladores, o vasos plásticos en una galería. También me sorprendió ver una pieza en la que amarraba las patas de una mesa a algunas bicicletas. Cualquier semejanza con la obra de Wilfredo Prieto es pura coincidencia. Pero digamos que la *copiadora* es una práctica extendida en la que incurrimos todos, solo que algunos la realizan con más reservas que otros. Desde el Sexto Salón Arte Cubano Contemporáneo, pasando por la Duodécima Bienal de La Habana hasta la fecha, he contabilizado arrobas, toneladas de plagiaríos.

Algunos son muy evidentes: los artistas del patio copian a los artistas del patio –son los peores– escuchan que está de moda el conceptualismo, el *collage* o los *new media* y replican obras en las galerías del Fondo Cubano de Bienes Culturales (FCBC). Otros también son evidentes,

Andrés Serrano



Damien Hirst



Abel Molina /

pero más sofisticados: duplican páginas de *Art now* como mandamientos, pelotero a la bola, pintores a Gerard Richter, fotógrafos a Andrés Serrano, e instalacionistas a Olafur Eliasson. Estos últimos repiten la consigna: “Entre *site specificity* y *site* –para amenizar– un *environment*”. Los más inteligentes son los que copian de forma más rebuscada.

Todo parece indicar que el mal generalizado entre los curadores, críticos y jurados de premios en el contexto es el estrabismo. Para la mayoría los calcos más torpes son una cuestión neo-genérica. Predominan los *slogans* –en cierta medida también muy falsos– agotados como la “nueva pintura”, la corriente del “neo nuevo historicismo”, del “post-post colonialismo”, de los “nuevos *new media*”, de la “*post queer sexual liberation*”, o los casos excepcionales de los “re–patriados”. Para los menos es un asunto de provincianismos: “Hay que entender el arte producido en La Habana como sucedáneo del que se produce en el mundo, así como el ‘arte provincial’ es la saga del habanero”.

El archiconocido tema de las influencias en Cuba adquiere un matiz criminal. El padre tratado como un amante secreto [promiscuidad y erotismo], la clandestinidad y la indecencia en lugar del arte. El olvido, la desmemoria como un deporte de alto rendimiento.

El *pastiche* y todos los modos del plagio son la forma en que verdaderamente se revela la cultura de hoy, es decir, de forma caótica y accidental, pero también velada, cínica, instrumental y angustiosa. Tal vez este sea el secreto de los artistas cuya suerte crece en la medida que aumenta su colección de catálogos.

El darwinismo cultural es un recuerdo, y conjugaba selección natural, variación hereditaria y evolución resultante. En cambio, la historia del arte desde la segunda mitad del siglo xx pudiera ser la historia de cómo el arte ha magullado el asunto de la originalidad moderna, y digamos que de los moretones surge su valor. /

De memoria y de rescate/



Abel Molina /

El humor gráfico, expresión generalmente utilizada para referirse al dibujo humorístico que, en sus diferentes variantes, se difunde a través de publicaciones periódicas impresas o en formato digital, es un elemento insoslayable en la cultura cubana.

Por ser una manifestación de las artes plásticas, satisface las necesidades espirituales del ser humano, a través de los sentimientos y emociones que integran, junto con el conocimiento científico, una visión integral del mundo objetivo en que vive. Su empleo en el tratamiento de temas importantes para la sociedad constituye una vía de educación alternativa que provoca la reflexión y promueve una mejor comprensión de los mismos, al tiempo que hace reir.

Entre las temáticas más recurrentes en historietas y caricaturas cubanas se encuentra el mundo de las artes plásticas o visuales. La concepción, creación, socialización y recepción de la obra de arte por críticos y público en general, entre otros elementos, han sido abordadas con regularidad por los humoristas gráficos de todas las generaciones. A través de estas piezas se pueden conocer las corrientes artísticas en boga, las preferencias de la población en lo que a estética y consumo cultural se refiere, así como la visión que sobre la misión del arte y el artista existía en la sociedad, en un momento dado de su desarrollo.

A pesar de lo mencionado anteriormente, se puede afirmar que la Bibliotecología cubana no ha realizado un trabajo profundo con las obras de humor gráfico aparecidas en publicaciones periódicas nacionales, ya que registra sus tipos, autores, nacionalidad y cantidades publicadas, pero casi nunca las materias asociadas a su contenido, lo que provoca la pérdida de una valiosa fuente de información para especialistas e estudiosos del saber humano.

Durante las entrevistas realizadas en la concepción y desarrollo de la investigación [1], la inmensa mayoría de los interrogados [historiadores, especialistas y humoristas gráficos] aseguran que no existe el plagio, sino la coincidencia en temas. También hicieron referencia a la apropiación de la línea de dibujantes ya establecidos por parte de los noveles, pero lo califican de fenómeno natural e inevitable.

La consideración de estos y otros criterios determinó la reorganización de los asientos bibliográficos que describen las obras según su fecha de publicación en revistas y periódicos, lo que permite establecer, en los años establecidos para el estudio, la primera obra sobre un tema específico, sus variantes o versiones.



En lo que respecta a la producción de estas piezas hay que considerar varios elementos: la inmensa mayoría no están fechadas: el poco valor que concedían muchos creadores al rescate y preservación de sus obras, una vez concluida la edición de la publicación periódica; y por último, la pérdida de los originales entregados a periódicos y revistas para su publicación, ya que eran desechados, lo que convierte a sus reproducciones en copias únicas.

Los avances de la informática permiten digitalizar las colecciones de publicaciones seriadas –con toda certeza el soporte fundamental del humor gráfico cubano, la gran mayoría de las cuales se encuentran en un grave estado de conservación y/o creciente deterioro que impiden su consulta. Sin embargo, lo que a mi juicio se impone es repensar la forma en que se producen, procesan, resguardan y difunden estos documentos y sus ilustraciones, proceso en que deben participar representantes de todas las ciencias [Bibliotecología, Comunicación, Historia del Arte, Periodismo, Informática, etcétera].

De los esfuerzos que realicemos hoy, dependerá, en gran medida, que cualquier persona, independientemente de su nivel cultural, profesión y preferencias artísticas, pueda deleitarse contemplando las caricaturas e historietas cubanas de todos los tiempos: que se conozcan y comprendan las circunstancias en las que circulan estas obras y la sociedad para la que fueron concebidas; y por último, que continúe el enriquecimiento de nuestra cultura, el sustento espiritual que nos distingue ante el mundo. /

[1] Artículo derivado de la investigación: *Para burla y estudio de las artes plásticas: El humor gráfico como fuente documental inexplorada [1986-1990]*. Beca de creación del Centro Promotor del Humor, abril, 2015.



caricaturas/
Tomny
Manuel
Lázaro Saavedra

¿Gracias a la piratería que me ha dado tanto?/



Antonio Enrique González /

Todavía es común, al revisar los libreros pasivos de miles de profesionales cubanos –de las ciencias exactas y aplicadas, la medicina, las artes y demás disciplinas intelectuales y filosóficas–, encontrar numerosos remanentes de sus bases materiales de estudio: impresos todos bajo el sello Ediciones Revolucionarias. Volúmenes estos que, a partir de una radical estrategia del gobierno cubano de “no pedir permiso” para su reproducción, pusieron en las manos de los educandos de entonces lo más actualizado del saber mundial en ese momento histórico.

Las condiciones desfavorecidas en que se encontraba nuestra nación entonces [y ahora], *plus* las imperiosas necesidades de superación y sofisticación masiva urgente del parque humano que garantizaría el inminente “futuro de hombres de ciencia” predicho para Cuba: determinaron pues la reproducción a gran escala de un patrimonio intelectual protegido por leyes de derecho de autor internacionales, que representaban a editoriales y autores cuya supervivencia y status económico dependía de ellas. Supervivencia y status que a su vez garantizarían, a largo plazo, el futuro sostenible de estas casas y estos creadores.

Tampoco es secreto que el grueso de la programación televisual, filmica y musical radiada cubana, proveniente en gran mayoría de los Estados Unidos, no paga ningún tipo de derechos por su reproducción y exhibición. Al punto que muchas veces los canales nacionales tienen muchas más “primicias” que las televisoras estadounidenses, las cuales forman parte de un ciclo comercial concienzudamente planificado para obtener óptimas ganancias. Una vez más, las condiciones desfavorecidas a que el embargo comercial de Estados Unidos somete a Cuba, además de la postura antimperialista/antihegemónica sostenida por el país en todas las esferas sociales/políticas/culturales, justifican, una vez más, el desconocimiento de las regulaciones internacionales de derecho autorral.

La legislación cubana a favor de la reproducción “pirata” [ahora corsaria] de música y audiovisual por parte de vendedores particulares, subraya y legítima como nunca esta voluntad oficial sostenida por décadas. Argumentos antihegemónicos, alternativos y libertarios abogan igualmente por el derecho inalienable de los pueblos al consumo igualitario del arte y los saberes, a despecho de las regulaciones y empresas, y soportan el surgimiento de iniciativas globales como Napster [pionera en 2000 en el flujo “libre” de archivos de música en Internet], la archiconocida Wikipedia [para el acceso de

información cultural general], Linux [como software libre por antonomasia que se contrapona a la hegemonía de las transnacionales informáticas que protegen y cobran por sus contenidos], GnuLa [una de las plataformas *on line* que más inmediato pone a disposición de los interesados, los estrenos filmicos del momento en copias decorosas] y otros disímiles epígonos.

Ante las posibilidades divulgativas del Internet, no pocos creadores de todas las zonas artísticas lanzan fonogramas, audiovisuales y demás obras, directo a la web gratis, a disposición de las audiencias que acceden a Youtube, Vimeo... El *net art*, por otra parte, dada su naturaleza interactiva, de consumo inmediato y *on line*, es una variante que pone en jaque las estrategias mercantiles y las nociones de derecho autorral heredadas del siglo xx.

Gracias a tales iniciativas, innegablemente progresistas y marcadamente zurdas, los públicos del mundo acceden [accedemos] a contenidos variados y actualizados, por encima de las bardas “legales” de las industrias, que buscan cobrar sumas muchas veces inaccesibles por su consumo. Tal acto de justicia tercermundista y social, ayuda a equilibrar en algo este desequilibrado mundo, haciendo que los ricos paguen para que los pobres consumamos casi gratis o gratis.

Entonces, desde esta perspectiva, la llamada “piratería” resulta un recurso funcionalmente alternativo que desafía y socaba las sinuosidades del mercado privativo, exclusivista, trayendo a colación y encarnando cimeras contrapositiones de la contemporaneidad: libertad vs. hegemonía, alternativa vs. establishment, arte vs. mercado. Ahí está Abbie Hoffman con su manual anarquista *Roba este libro* [Steal This Book 1971], que incitaba a sustraerlo de las estanterías comerciales como primer gesto de rebeldía, y luego aprender en sus páginas como socavar el poder, fomentando una vida fuera de la ley vigente.

Sin embargo, no pocas veces en nuestro contexto han estallado conflictos y debates que ponen en tela de juicio la pertinencia absoluta de la piratería como principio y recurso. No más citar una de las iniciativas que la Asociación Hermanos Saiz [AHS] ideó hace casi una década para celebrar los 35 años del Movimiento de la Nueva Trova: la Piratrova, consistente no más que en la descarga libre de temas de cantautores cubanos asociados a esta corriente. Tal idea no gozó precisamente de la aprobación de todos los implicados –muchos solicitaron retirar sus fonogramas de la oferta “piratvoadoresca”–, asociados como están a determinada agencia internacional de derecho autorral musical, que no tardó en hacer patente su descontento y reclamar tal atrevimiento. El peso del

beneficito otorgado por Silvio Rodríguez al proyecto contribuyó entonces a zanjar en gran medida el malentendido.

Mucho más recientemente, el blog de cine cubano: La Pupila Insomne acogió una polémica bastante encendida, sobre todo entre realizadores cubanos, que se declararon afectados por la filtración y distribución libre [pirata] de sus obras filmicas entre los públicos cubanos. Esto, claramente, afectaría los posibles ingresos por taquilla en los cines nacionales y la venta del DVD oficial de cada cinta, y quizás hasta los posibles beneficios por distribución y venta internacional.

Y todos estos argumentos, y protestas, parten de personas que sin duda consumen con fruición las andanadas de contenidos culturales que les llegan por el canal pirata... para no volver a hablar aquí del “paquete semanal” que tantas suspicacias y críticas ha despertado en los últimos tiempos en determinados círculos.

Esta aparente inconsecuencia de personas que se nutren de la piratería, tanto la personalmente gestionada como la oficialmente facilitada [más aun, normalizada], pero que quieren ser protegidos por leyes bastante semejantes a las que desafían cotidianamente, echa nuevas luces sobre otro tipo de contradicción que subyace tras la práctica de la piratería mediática: anarquía contra sostenibilidad.

Como todo fenómeno y fenoménica humana, la piratería consta de una dualidad o más aún: una multipolaridad compleja, una naturaleza polidéctica que no permite estructurar un juicio definitivo y absoluto sobre su pertinencia como práctica comercial-sociocultural. Rehúye la condena absoluta y la aprobación total. Y cual caja china, saca a relucir de nuevo otras cuestiones como la inevitabilidad de un mercado de arte que garantice la vida de los artistas que viven del fruto de sus talentos y potencialidades, pero que no alcance las dimensiones monstruosas de la hegemonía exclusivista, que deja a grandes públicos al margen del consumo/disfrute de productos y contenidos.

Como el mercado, la piratería viene a resultar un “mal necesario”, una contraparte inevitable de la norma mercantil. Y por ende coadyuva a la tensión dialéctica de fuerzas que irónicamente determinan la estabilidad dinámica de todo proceso sociocultural. Ambas se complementan, dialogan, se estimulan, se regulan, conviven, acorde una especie de pacto no escrito de coexistencia pacífica. Ambos devienen partes claves del natural e interminable ciclo de consumo cultural del ser humano en esta Tierra. /

Joseph Beuys



Pablo Picasso



Salvador Dalí



Marcel Duchamp

EN PIEL DE GOURMET

[a cargo de frency]

Bajo ese sol que altera la vista, o en la noche de nuestras calles apagadas, caminan con falsos brillantes, plásticos plateados, centelleos de lentejuelas y ficticios charoles. Entre gorras y hebillas yacen el símbolo del dólar, D&G o similares, mezclados abruptamente con remaches de pirámide o cónicos.

Igualmente el pelo, desde el retro tupe o copete, otros con el bisté encartonado –como con hiel de vaca–, hasta el *mohican* o *cherokee* planchado y tal vez quaratinado: con las cejas depiladas, las patillas bien afeitadas, *piercings* mayormente dorados y algún que otro maquillaje –no importa el género, ya mucho se ha fundido. Los *jeans* son la rocambolosa mezcla del *rock roller* por las piernas, y hacia la cadera parecen del prostituto que muestra su *underwear boxer* Boss o su copia, hasta las nalgas, como invitando a entrar o patear.

No ha de faltar el tatuaje con el nombre de alguien entre rosas coloridas –algo muy “macho” para esos músculos–, con la tinta corrida y el dibujo burdo. Algunos más “originales” traducen sus nombres, latinos o inventados, a ideogramas orientales, por lo que tal vez signifiquen nada.

Ellas visten similar, sobre tacones con los que no pueden caminar aunque siempre anden en guagua –he escuchado que los usan como armas en los “bunches”.[1] En todos lucen más lo que visten que ellos mismos: son un ejército rutilante de artificios y *atrezzo*. No hay cuero, seda o lino: es mezclilla, algodón, vinilo y plástico con impresiones acrílicas de águilas, dragones, leones y sus ídolos igualmente vestidos y arreglados. No falta el ejército de gafas a cualquier hora, según sea la moda pasajera que sus cantantes ofrezcan.

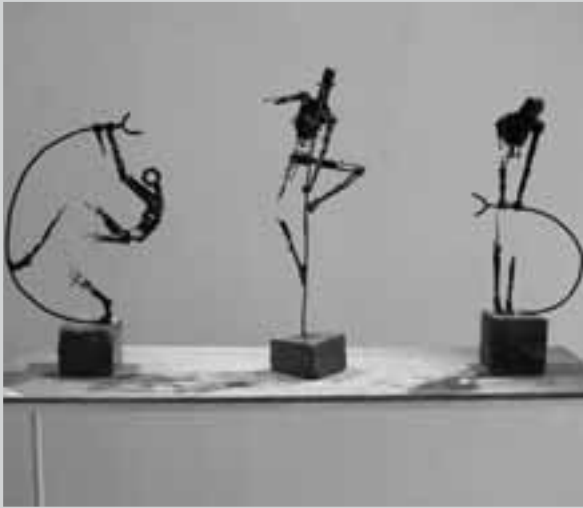
Seguir describiendo la estética del *reggaeton* sería largo. Mas esto sirve para ilustrar un fenómeno al parecer imparable que tiene como estilo el “no estilo”. Porque todo es apropiación de otras expresiones que nada tienen que ver con este fenómeno. Resulta una ambigua mezcla de elementos tomados de los *punkies* y los *heavy metals* (ninguno tiene que ver con el *reggaeton*), junto a un gusto latino que malamente copia iconos del video clip y la publicidad de lencería –con este fenómeno tipo ejército se incrementa algo que viene dándose hace años, pues recuerdo cuando Madonna lanzó su hit “Vogue” en los noventa con un *corsé* a lo Frida-Man Ray, pensado para el *show*, no para vestirlo como prenda pública, y las cubanas lo imitaron ignorando la razón real y lo “lucieron” en las calles.

Serían muchos ejemplos que nos conducen a pensar cómo vivimos cada vez más en una sociedad donde lo epidérmico o lo cosmético ganan terreno. Y con esa expansión de lo *flat* y lo *light*, donde no se piensa sobre cómo somos y nos expresamos, puede resultar fácil la manipulación de varios segmentos sociales. Porque tras esa superficie se haya en gran medida un pensamiento desprovisto de motivaciones por generar algo más profundo. Y ante esa incapacidad está la reducción del ámbito sensorial, proporcional a la reducción de la capacidad de una parte importante de la sociedad para interactuar con expresiones que muevan a la reflexión intelectual y emotiva.

El tema es más preocupante y afecta en muchos niveles. Pues es parte de lo que se promueve mediáticamente. Es símbolo social de poder económico y vida sin problemas, del *business* y el goce, del descalabro formativo que ha dado al traste con los niveles de instrucción antes existentes. Por lo que disminuye la posibilidad de formar un ser social pensante y sensible en diversos ámbitos. Es parte de lo que por transición genera una “expresión estética” que se reproduce en el país con su música, comportamiento social y “valores” incluidos. Va conformando un espejo donde se refleja gran parte de lo que vivimos, y por ello modela “identidades” estandarizadas, moldeables, miméticas.

En última instancia es, junto con otras expresiones en la sociedad –como los llamados “pijos”, la ostentación de los nuevos ricos, el descompromiso de muchos de ellos por nuestra circunstancia y el cansancio o desgaste de otros–, uno de los tiros de gracia a la capacidad del sentir con el pensar. Porque ante la falta de autenticidad, uno de los grandes problemas de la contemporaneidad en general, se corre el riesgo de perder la capacidad de interconectar lo que sucede y percibir más allá de lo que la realidad representa, en detrimento de nuestra expresión creativa. /

[1] En la jerga reggaetonera y “repartera” se le ha llamado bonche a sus congregaciones en calles, como fiestas improvisadas.



[Obra de Pedro Luis Cuéllar]

E. Sobre el conocimiento irracional del objeto [1], una escultura de la exposición *Los renegados* [2]/

Magela Garcés /

Preguntas:

- ¿Es diurna o nocturna?
- ¿ES favorable al amor?
- ¿Es apta a las metamorfosis?
- ¿Cuál es su situación espacial con respecto al individuo?
- ¿A qué época corresponde?
- ¿A qué elemento corresponde?
- ¿Con qué personaje histórico puede identificarse?
- ¿Cómo muere?
- ¿Con qué debería encontrarse en una mesa de disección para que quedase hermosa?
- ¿A qué sistema filosófico pertenece?
- ¿Cuáles son los dos objetos con los que le gustaría verla en un desierto?
- ¿En qué enfermedad hace pensar?
- ¿En qué barrio de La Habana vive?
- ¿Cuál podría ser su profesión?
- ¿Con qué materia la ve envuelta?
- ¿Es feliz o desgraciada?
- ¿Es malvada o neurótica?
- ¿Cuál es su poeta preferido?
- ¿Qué lugar ocupa en la familia?
- ¿Cómo la mataría usted?
- ¿Cómo se desplaza?
- ¿A qué perversión sexual corresponde?
- ¿Cuál es el perfume que le conviene?
- ¿A qué pintor corresponde?
- ¿A qué signo zodiacal corresponde?
- ¿A qué delito corresponde?

Respuestas:

- Diurna, aunque insome.
- Favorable.
- Apta, pero solo si se trata de convertir la cabeza en tijera [para la cordura].
- En un plano paralelo de la existencia, habita a la altura de la rodilla.
- A mañana por la mañana.
- Aire.
- Oswaldo Dorticós.
- Por la boca, como el pez.
- Con un carro de carrera.
- Existencialismo.
- Un teléfono móvil y una bazuca.
- Trastorno esquizoafectivo.
- El Palmar.
- EstudiantedesertorCVPcoleccionista.
- Niebla.
- Casi siempre desgraciada; alguna que otra vez, feliz.
- Ingenua y hambrienta.
- Walt Whitman.
- a) Alumno indisciplinado de Secundaria Básica, hijo problemático. b) Hermano emigrante que aún no olvida a sus parientes. c) Madre melancólica adicta a la nicotina. d) Padre abatido por el cansancio.
- Ahorcándola poco a poco.
- Enjaulada de la cintura hacia arriba.
- Mear en galerías de arte.
- Oxido de hierro y arena fina.
- El Greco.
- Acuario.
- Robo.

[1] Sexto cuestionario correspondiente a las *Investigaciones experimentales* publicadas en el suplemento *El surrealismo al servicio de la Revolución*, en 1933. Esta serie de preguntas, que además fue la última, nunca llegó a ser respondida por ninguno de los integrantes del grupo surrealista.

[2] Artista: Pedro Luis Cuéllar. Lugar: Galería Galliano.

la escultura contemporánea: un espacio de opinión/

R.O. /

La galería Galliano acoge desde el mes de febrero la muestra personal *Renegados*, del artista visual Pedro Luis Cuéllar [Matanzas, 1994]. *Renegados* es una reflexión existencial sobre el ser social y acerca de las problemáticas del sujeto, como portador de subjetividad pero constantemente inmerso en un sistema de relaciones recíprocas. De modo complementario, se exhiben algunos dibujos que han motivado al artista a la realización de sus obras: bocetos, en los que se observan sus ideas. En esta muestra de carácter escultórico se observa la acción estética sobre el metal, donde podemos encontrar materiales como: acero con soldadura y madera, relacionados con objetos de valor utilitario. Lo anterior, unido al propósito artístico, las temáticas analizadas y las dinámicas surgidas de relaciones objetuales nos provoca la sensación de estar en presencia de un espectáculo visual generador de opinión pública. En este sentido, Cuéllar debe ser comprendido como un singular exponente de la escultura cubana contemporánea, ya que mediante su obra manifiesta su compromiso con una filosofía que adquiere forma en el arte. Sin lugar a dudas Pedro Luis, mediante su creación artística es un líder de opinión pública, puesto que saca a la luz nuevos contenidos y saberes que enriquecen el discurso epocal.

Renegados, en su concepción artística general, concibe las figuras desde proporciones asimétricas, empeño que aporta nuevos elementos a la composición de la dinámica visual del discurso estético como documento de la cultura. Estamos en presencia de una reinterpretación de la anatomía humana, que a través de la resignificación resalta los aspectos relevantes. Las figuras reflejan diferentes estados físicos, propios de los distintos roles sociales que asume el sujeto insertado en un macrosistema social. Conforman el espacio artístico escenas de carácter dramático y escenas que hacen referencia a la vida cotidiana. El movimiento logrado en la representación de los personajes protagonistas y secundarios apoyan la progresión narrativa. En ocasiones la figura es representada en el momento climático del movimiento en acción dramática,

y esto conlleva al artista a recrear tensiones físicas y emocionales, como elemento intrín-

[1] En la obra *Reintegración*, del año 2015, vemos una horizontalidad en el acto comunicacional, actitud estética que crea valores artísticos. Los recursos expresivos escénicos como la persuasión, la sugerencia y el diseño de la puesta en escena escultórica, justifican y resignifican los desplazamientos en la composición asimétrica del espacio. En la muestra personal de Cuéllar, la escultura toma forma de sistema orgánico, integrando de manera efectiva todos los elementos de la composición. Por otra parte, el tratamiento de las problemáticas y conflictos sociales se realiza con profundidad en el análisis, pues va a la esencia de la temática abordada. Vale señalar, que recursos expresivos de la retórica visual como la reiteración, son aplicados por el individuo/artista para estimular la velocidad de la acción dramática. De modo que, cuando se desarrolla un tema específico, este por conocido que sea, debe resultar novedoso para el espectador porque es muestra de la efectividad del mensaje estético, y este es el caso de Pedro Luis Cuéllar con su exposición *Renegados*. En este contexto la obra de arte está en correspondencia con el conjunto de acciones de la vida espiritual y social. En resumen, Pedro Luis ha conseguido que la escultura cubana contemporánea sea un espacio de opinión pública, a través del cual manifiesta una marcada actitud estética renovadora. Llegado a este punto a nadie le caben dudas que asistimos a un legítimo espectáculo visual. /

paisaje desde la inducción del símbolo/

David Mateo /

Exceptuando dos o tres cuadros de su producción reciente, casi todos los paisajes del artista Maikel Sotomayor se inclinan hacia el protagonismo de un objeto de procedencia natural, ya sea una piedra, un árbol, una flor, un animal, una casa rústica o un tornado, elementos que portan en sí mismos toda la experiencia individual de una travesía, de un recorrido. No por gusto la tendencia sensorial con que el artista lleva a cabo la elección de esos objetos está casi siempre condicionada por un anhelo de búsqueda, de exploración de aquellas huellas o indicios que denotan la presencia humana, una presencia que pudiera ser real o imaginaria.

Siento un resonar en la naturaleza, un murmullo que me hace ver al paisaje como testigo de hechos y acontecimientos, ha declarado el artista al referirse a sus periplos por el campo cubano.

Esa actividad de pesquisa tiene hasta ahora, como principal ruta de ensayo, las montañas del oriente del país, de donde procede buena parte de su familia y a donde viaja con sus amigos más allegados cada vez que tiene una oportunidad. Sin embargo, me atrevería a asegurar que no se trata de una incursión planificada con el propósito de alcanzar una eva-

lución bucólica, una confrontación anímica con escenarios abiertos, descontaminados, sino del despliegue de una conciencia perceptual instruida, citadina, que intenta escudriñar en espacios rurales de la descendencia, de los orígenes, y llevar a cabo en ellos una especie de coitejo, de comparación –inducidos desde la incertidumbre, la sospecha– entre el simbolismo lírico y filosófico que aun pudiera reconocerse en algunos elementos primigenios, y las nociones o conceptos que compulsan en la actualidad determinadas experiencias cívicas. Constatar y reevaluar la dimensión alegórica de ciertos componentes del espacio insular [urbano o campestre], es a mi juicio una de las contribuciones que han venido haciendo algunos jóvenes artistas que incurrieron, de manera coyuntural o permanente, en el género del paisaje. Ello ha estado estimulando, en la mayoría de los casos, una reactualización, un cambio del enfoque paisajístico, y ha ido fomentando un vínculo más expedito y sincero entre el panorama que nos circunda y los motivos intelectuales de su representación. Tales beneficios podrían hasta compensar en un momento dado el riesgo de una supuesta manipulación o desvirtualización de los valores autóctonos recurrentes en nuestros paisajes artísticos. Cuando uno repasa la serie de cuadros que ha ido acumulando

Maikel, desde que se graduó de la Academia San Alejandro hasta la fecha, se percata de que aquella perspectiva abierta, panorámica, concebida mediante la utilización de figuras geométricas, en cuya metódica se advertía por momentos el influjo de la pintura neoespressionista de otros jóvenes artistas de éxito: fue desapareciendo poco a poco para dar paso a ambientes mucho más complejos en cuanto a sus soluciones estructurales, más dinámicos en cuanto al tratamiento de la pincelada, la combinación cromática y la redistribución de los códigos visuales. Al irse distanciando de esa adopción abarcadora del entorno, y al privilegiar un tipo de paisaje algo más condensado y sintético, paradójicamente su procedimiento creativo ha ido ganado en complejidad técnica y artificios de sugerencia.

El empleo reiterado de los primeros planos, la sobredimensión de un conjunto emblemático de objetos y sus encuadres ambientales, han ido enriqueciendo sin duda alguna la capacidad de elucubración metafórica de la obra de Maikel Sotomayor, y hasta conformando un discurso de apariencia metafísica; pero, sobre todo, ha comenzado a demostrarle un camino para la materialización visual de ciertos paisajes, condicionado –esencialmente– por la capacidad inductiva del símbolo. /

Maikel Sotomayor /
A caballo / Acrílico sobre tela / 130 x 130 cm / Fech /



Fuera las pullas, arriba los converse?!



[cubierta del libro (resenado)]

Carlos Gámez /

Cuando leía a Piter Ortega y no escuchaba Yoruba Andabo, su discurso me parecía fresco, audaz, violento, extrovertido. Ahora, sígo al grupo de rumba y sus hits, y Piter no publica, porque no está, pero su último libro *El peso de una Isla en el amor de un pueblo*, 2015, no es aquello que me seducía antaño.

La crítica de arte viene a ser para el lector no especializado, el libro en inglés que siempre quisiera leer, pero hay palabras que se le escapan, por lo que no comprende totalmente su contenido. Sin embargo lo intenta, y al menos se lleva las principales ideas, que piensa le ayudarán a entender eso que dicen es arte y el no sabe por qué.

El segundo libro de crítica de Piter Ortega se mantiene en la línea de lo que pudieramos llamar su estilo escritural, aunque en este caso amplía sus fronteras hacia los análisis, al menos exposiciones, de otras problemáticas de la sociedad cubana, aunque no esté en ella las veinticuatro horas. De tal modo, las visitas a temas como la homofobia, la seducción/enajenación de los jóvenes en la calle G, el reggaeton y la violencia que trae, se expresan desde una postura generalizadora y catastrofista que linda en lo aleccionador. El libro se divide en cuatro partes/capítulos: I. Resenando; II. Al duro; III. Arte en Miami; IV. Mischelneas. De ellas, la primera y la tercera están dedicadas a textos sobre creadores en Cuba y Estados Unidos, detalle que nos ayuda a ponernos al día con las exposiciones en las galerías fuera de la Isla, al tiempo que nos recuerda series y posturas creativas de artistas nacionales. Las tesis que provocan, desde la crítica de arte un pensamiento, una reflexión opuesta o sobre el autor, han cumplido su principal objetivo en la vida. Entonces, la postura de quien escribe del sujeto artístico y su obra, no es anárquica aunque lo parezca. Y

ahí está “la curvita donde muchos se pierden”. El lector puede terminar su libro y pensar en que le tomaron el pelo, que lo aburririeron, que no permitirá que ninguno de sus amigos pase por lo mismo; pero al menos dedica un instante a pensar. Si creemos que nuestra atención está subutilizada y dejemos a un lado la lectura por algo más, entonces lo que creímos que era un gancho se convierte en obstáculo.

Así pasa con algunos textos en *El peso...*, cuando llegamos a los capítulos segundo y cuarto pensamos que vendrán opiniones provocativas y revoltosas, como nos ha acostumbrado siempre el autor, mas ocurre una especie de trasmutación de quien apoyara la pintura por su goce estético *per se*, y ahora niega tal gusto a la música.

Recomiendo los textos de la tercera parte. El capítulo *Arte en Miami* conduce al lector por varios exponentes de las galerías norteamericanas con probadas carreras en el *establishment* de las artes visuales. Nombres como Juan Roberto Diago, Meyer Vaisman y la colección sobre arte mexicano del siglo xx llevan el peso de su *feedback* en la historia del arte. Las reseñas han sido publicadas en el Nuevo Herald por lo que su extensión no es muy grande, pero la limpieza y sobriedad con que se exponen las posturas del autor dejan un gusto agradable en el paladar. Llevar pullas en el mundo de las artes no es un reto, más bien uniforme. Calzar Converse y andar por el mundo con la noción de tener una verdad que seduce a quien la escucha, es el verdadero logro. Yoruba Andabo se bala en Converse. Justo así comencé a leer a Piter, con mis tenis viejos y sucios, porque bien recuerdo aquella entrega de *Canta la tauina* y mis discusiones con colegas: a favor y en contra. Hoy, con *El peso de una Isla en el amor de un pueblo*, miro mis Jimmy Choo y creo que son la elección para escribir su reseña. /



El artista frente a uno de sus lienzos / 12 Bial de La Habana [foto: Romero]

[abajo] Jorge Luis Santos / *Bingo 6* /

José A. Téllez /

No estimo mejor imagen para prologar una exposición que una obra misma, y de tal manera funciona *Bingo#6* para la muestra personal de Jorge Luis Santos [Quivicán, 1973], en la Galería *Collage Habana* del Fondo Cubano de Bienes Culturales [FCBC]. Y no creo que sea por azar la selección por el FCBC de un artista abstracto y a Santos para exponer en sus predios. A solo dos meses de concederle a Pedro de Oraá el Premio Nacional de Artes Plásticas 2015 y el manifiesto interés del mercado del arte norteamericano por esta vertiente del arte cubano[1], con el "valor agregado" que en el caso del arte cubano siempre le ha concedido su politización, aún en el contexto del restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre Cuba y Estados Unidos. Son precisamente seis las piezas de gran formato que ocupan los dos locales de la sala transitoria de la galería y con las que Santos da muestra de sus libertades expresivas dentro del estanco clasificatorio globalizado por la crítica occidental con términos tan escurridizos como arte abstracto, no figurativo, informal, no objetivo, concreto... Y es justamente ese no dejarse encasillar, la cualidad más trascendente de la producción artística de este creador autodidacta, de ahí su constante búsqueda discursiva, matérica y gestual, evidenciada en *Bingo* como en sus exposiciones anteriores, desde *Tras la ventana* del 2003, en la Casa Guayasamin, hasta la más reciente *Fuera de la raya*, en la galería Villa Manuela de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba [UNEAC].

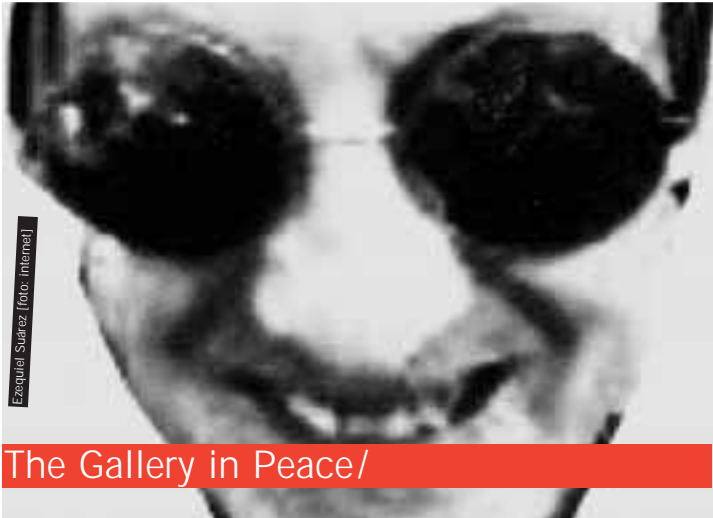
¡SÍ! bingo por santos/



Bingo#5, la variada densidad del empaste se armoniza con tonos sobrios, en los *Bingo#7* y *#8*, la paleta se aclara y las ecuaciones son más irracionales o juguetonas. Si en las anteriores piezas la suma repetida de la cifra que titulaba el cuadro quedaba abierta o resultaba el propio número, en *Bingo#7* el álgebra se subvierte, y la suma seriada de 7 se iguala a 9 * 0 * 3; mientras en *Bingo#8*, el *collage* más rico de la muestra, el juego es otro, ya nos se repite el número titular y las adiciones son: 8+3+83, 83+38 y 8+38+3 y sin resultado. Reacción vital, reflejo descamado, frente a ese aluvión de eventos, estocásticos o no—querámoslo o no—, que en *Bingo#4*, los cartones de bingo, o en la propia vida, nos suman, multiplican o marcan, con un número para las estadísticas, una raya que nos divide o un cero que nos anula. Y a esta altura del juego, ya podríamos discursar de la apropiada explotación por el artista de sus propios códigos simbólicos y del contraste. El cero, explícito o aludido, funciona en los cuadros como un recuerdo, "una mancha en el expediente" o una "maldición china" y en contraste geométrico y simbólico con lo cuadrangular de los parches y de otras enigmáticas manchas. A su vez, con un repertorio combinatorio de estas secciones planas con los rasgos lineales [incisiones, rugosidades o pinceladas] paralelos, apretados y por lo general verticales, Santos equilibra, delimita las zonas de atención sobre las que centra sus sugestivas ecuaciones, relaciona las áreas compositivas—esporádicamente interrumpidas por manchas o salpicaduras espontáneas— y rompe, extiende o disuelve los

bordes y las esquinas físicas del cuadro. Asumiendo eclécticamente, en provecho de su propuesta temática, los recursos expresivos del informalismo europeo, del rayonismo ruso o el *dripping*, entre otros gestos, del expresionismo abstracto norteamericano. Este contraste matérico y cromatico aporta, al mismo tiempo, autonomía a cada pieza y conexiones referenciales entre estas. Por igual, al concluir el curso exploratorio de la muestra se percibe, un proceso, cuadro a cuadro, de aumento de la densidad visual y la apertura paulatina de las composiciones hasta su ruptura en *Bingo#7*, la recomposición en el siguiente y la multiplicación en secciones más claramente delimitadas en el último *Bingo*, algo que venía sucediendo con cierta sutileza, ya con una macha menos negra en un extremo o una significativa reiteración de signos, gestos o texturas perpendiculares y trasgresores de bordes, o el amplio horizonte anaranjado de *Bingo#9*. Una especie de resonancia de la actitud cuestionadora frente a los límites, los cálculos exactos y las lógicas impuestas que estos recursos ideológico-estéticos, como las ecuaciones mismas, significan. Como un ¡Viva el bingo!, lo lúdico y el azar son para una creciente mayoría del *homo videns* la sensación más cercana a la siempre añorada libertad. /

[1] Evidenciado en el más reciente accionar del Whitney Museum y la galería David Zwirner, de Nueva York en atención a las obras y figuras representativas de Los Diez Pintores Concretos y del grupo Los Once.



[abajo] Ezequiel Suárez [foto: internet]

The Gallery in Peace /

Daleysi Moya /

Yo sabía de Ezequiel desde antes [Ezequiel es como una especie de mantra, no ya para el arte cubano—que no tiene muy claro qué hacer con él, donde ubicarlo— sino en el imaginario que parece construirse desde el absurdo y que termina dándole la vuelta al método. Él sabe lo que escribe, lo que dice, lo que pinta, lo que suelta como sentencia cortocircuitada. Entiende, como ningún otro, la urgencia de agitar las cosas para poder, al fin, salvarlas [si acaso a estas alturas semejante empresa fuera viable]. Ezequiel fuma como un poseso, toma café todo el tiempo, te mira como si no te reconociera—y cuando lo hace, uno se espanta ante la perspectiva de no ser uno mismo el observado. Es de los artistas cubanos más lúcidos. Usa el lienzo como una libreta de apuntes y no le importa. Usa el pincel para escribir. Te vuelve loco. Pero cuando lees sus proclamas, sus poemas reinventados, una frase cualquiera extraviada al interior de un collage, ¡ay mi madre!, entonces no queda de otra que conectarse, que seguir el camino enrevesado y hondo de lo escrito. Uno se eriza con su poesía quebrada, sus performances, con sus gestos más ligeros porque sospecha lo que contienen. Quizá por esa manera *sui generis* de enfrentar la creación, el círculo del arte reclama la actualización constante del personaje que le acompaña. Su figura genera expectativa, es un hecho y una tiranía. Pero Ezequiel anda a su ritmo, y no está dispuesto a pactar con el diablo con tal de perpetuar su propia leyenda urbana [¿o sí?]. Primero, tiene que ir y virar de Jaquej, garabatear miles de proclamas y tirarlas desde lo alto de una azotea cualquiera. Su arte es su arte, a nadie le cabe duda de que es legítimo y sincero, y si quedaran dudas, pues poco le importa [a mí tampoco, la verdad]. Por eso su exposición más reciente—*Las Preocupaciones*— ha querido, deliberadamente, despojarse de afectaciones, de poses, alardes. Inaugurada el pasado 18 de febrero, se presenta como una muestra más calma, compendio de trabajos de distintos momentos, llamado de atención en voz baja, puesta en órbita, ordenamiento. Yo creo que Ezequiel necesitaba eso. Otros piensan que no. Tal vez todos tengamos razón.

Ezequiel no está preocupado por reinventarse. Por suerte, no carga con ese malestar contemporáneo. Su quehacer se niega a participar de la noción de huida hacia adelante que se ha vuelto una

especie de neurosis para los artistas de nuestro tiempo. Al final, el siempre se ha movido en los bordes, y no será ahora que entre por la "canalita", y si lo hace—¿quién puede salvarse de ello? ¿quién puede culparlo por ello? ¿quién no está entrando, a día de hoy, por alguna canalita?— será con su habitual hidalguía. Otra cosa sería inconsecuente. *The gallery in peace*, escribe en una pequeña colcha rosada, una manta para bebés, y el ademán parecería jocoso si no supiéramos, con triste certidumbre, que desmonta el cinismo del arte y sus dinámicas más actuales. El se reconoce partícipe del juego, pero no por ello va a callarse. Habla de todo y de todos: ahí están sus collages, su graffiti *Si tu eres artista, vamos a sufrir*. El panorama se ha complejizado, la esclusa del arte y sus pequeñeces se vuelve un terreno movedizo en el que las cosas van confiurándose a partir de pactos y negociaciones, ahora todo es más complejo y Ezequiel, en respuesta, más dislocado y astuto. Esa frazada rosa marca el tempo de la exposición, es la médula de una actitud ante el arte que no ha cambiado: es, si se quiere, un gesto más oportuno, el reverso acolchado de aquella sentencia brillante que reza [vomita]: *Hay artistas estatales en Bayamo y en Miami. Y hay artistas con misión: dejar una huella, profunda, en la nieve. Y hay ratas, y hay no artistas. Y hay algo peor que eso: artistas que se creen finos porque el éxito o el infame dinero nunca los rozó. Uff!!!!*

La muestra podría no ser nada, está bien distante de postularse como un proyecto pretencioso, no obstante es, quizá por ello, la medida de muchas cosas ¿Qué abismos separan la instrumentalización del espectáculo dentro del arte contemporáneo, de las cajas de luces y el recolocado [y vitalísimo] "paradigma estético"? ¿Qué muros se elevan entre el artista comprometido, el romántico, el perspicaz, el fichado por la galería de moda? Nada de esto me queda claro. De ahí, que prefiera repasar, palmo a palmo, la discursividad de Ezequiel, esa que me desordenara con sus poemas de autoría compartida una mañana de abril. Me acerco a sus cientos de polaroids y comienzo a entender, poco a poco, el *Paseo del hombre nuevo*, sus desplazamientos, retóricas, arduas, confusiones. Como un ciclo, de una pared a otra, se cierran los sentidos y demonios de *Las Preocupaciones*.

Uno sale desorientado/ desilusionado de la exposición, probablemente porque los desasosiegos de Ezequiel no estén tan lejos de los nuestros. En esta oportunidad, el techo no va a caer sobre nuestras cabezas [como en aquel *performance* que realizara en 1995], el techo es eso que pisamos mientras vamos de camino a algún sitio. Atrás quedan los recortes de revista, las fotos de su viaje a Suecia, el graffiti de la primera sala. Las cosas se quiebran en la medida en que sabemos que *The gallery in peace* es la única certeza de nuestra época. Una verdad como un templo. El arte moviéndose en el tablero de ajedrez de los mercados, tratando de resistirse y dejándose asimilar. Andando rumbo a la calle Linea sólo una frase—que recuerdo de memoria— arroja y proleje de la rotura definitiva. No es de Kavafis, Rilke, Baudelaire, no es de Pavese. Repito para no extraviarme de modo total: "Un local sin espejos es un local inhóspito", y agarro un taxi de diez pesos para mi casa. /

Un local sin espejos es un local inhóspito", y agarro un taxi de diez pesos para mi casa. /

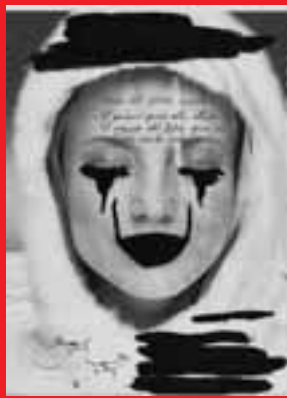
especie de neurosis para los artistas de nuestro tiempo. Al final, el siempre se ha movido en los bordes, y no será ahora que entre por la "canalita", y si lo hace—¿quién puede salvarse de ello? ¿quién puede culparlo por ello? ¿quién no está entrando, a día de hoy, por alguna canalita?— será con su habitual hidalguía. Otra cosa sería inconsecuente.

The gallery in peace, escribe en una pequeña colcha rosada, una manta para bebés, y el ademán parecería jocoso si no supiéramos, con triste certidumbre, que desmonta el cinismo del arte y sus dinámicas más actuales. El se reconoce partícipe del juego, pero no por ello va a callarse. Habla de todo y de todos: ahí están sus collages, su graffiti *Si tu eres artista, vamos a sufrir*. El panorama se ha complejizado, la esclusa del arte y sus pequeñeces se vuelve un terreno movedizo en el que las cosas van confiurándose a partir de pactos y negociaciones, ahora todo es más complejo y Ezequiel, en respuesta, más dislocado y astuto. Esa frazada rosa marca el tempo de la exposición, es la médula de una actitud ante el arte que no ha cambiado: es, si se quiere, un gesto más oportuno, el reverso acolchado de aquella sentencia brillante que reza [vomita]: *Hay artistas estatales en Bayamo y en Miami. Y hay artistas con misión: dejar una huella, profunda, en la nieve. Y hay ratas, y hay no artistas. Y hay algo peor que eso: artistas que se creen finos porque el éxito o el infame dinero nunca los rozó. Uff!!!!*

La muestra podría no ser nada, está bien distante de postularse como un proyecto pretencioso, no obstante es, quizá por ello, la medida de muchas cosas ¿Qué abismos separan la instrumentalización del espectáculo dentro del arte contemporáneo, de las cajas de luces y el recolocado [y vitalísimo] "paradigma estético"? ¿Qué muros se elevan entre el artista comprometido, el romántico, el perspicaz, el fichado por la galería de moda? Nada de esto me queda claro. De ahí, que prefiera repasar, palmo a palmo, la discursividad de Ezequiel, esa que me desordenara con sus poemas de autoría compartida una mañana de abril. Me acerco a sus cientos de polaroids y comienzo a entender, poco a poco, el *Paseo del hombre nuevo*, sus desplazamientos, retóricas, arduas, confusiones. Como un ciclo, de una pared a otra, se cierran los sentidos y demonios de *Las Preocupaciones*.

Uno sale desorientado/ desilusionado de la exposición, probablemente porque los desasosiegos de Ezequiel no estén tan lejos de los nuestros. En esta oportunidad, el techo no va a caer sobre nuestras cabezas [como en aquel *performance* que realizara en 1995], el techo es eso que pisamos mientras vamos de camino a algún sitio. Atrás quedan los recortes de revista, las fotos de su viaje a Suecia, el graffiti de la primera sala. Las cosas se quiebran en la medida en que sabemos que *The gallery in peace* es la única certeza de nuestra época. Una verdad como un templo. El arte moviéndose en el tablero de ajedrez de los mercados, tratando de resistirse y dejándose asimilar. Andando rumbo a la calle Linea sólo una frase—que recuerdo de memoria— arroja y proleje de la rotura definitiva. No es de Kavafis, Rilke, Baudelaire, no es de Pavese. Repito para no extraviarme de modo total: "Un local sin espejos es un local inhóspito", y agarro un taxi de diez pesos para mi casa. /

Un local sin espejos es un local inhóspito", y agarro un taxi de diez pesos para mi casa. /



[Ezequiel Suárez: collages exhibidos en *The Gallery in Peace*]

bola franca . héctor antón]

Una víctima del horror totalitario afirmó que debe suceder algo dramático en la vida de un poeta para que su obra sea conocida y, si lo amerita su brío literario, reconocida. La confirmación de tal vaticinio lo encarna el Vía Crucis de Paul Celan [Rumanía,1920-París,1970]. No sería exagerado insinuar que nació para donar experiencias traumáticas a quienes rondan por la vida sin entregarse ni arriesgarse a nada. Sarcasmo contra vacilantes que prefieren “ir al seguro”, amparados por la prudencia y el temblor como salvoconductos legitimadores.



Celan sobrevivió en la paradoja de expresarse en el idioma de quienes asesinaron a sus padres. La sombra de la duda fulmina magras certezas: Paul traicionó a su esposa a quien luego intentó matar y se engañó cuando visitó un “refugio del ser” entre los abetos de la Selva Negra, en julio de 1967. Celan quería escuchar a Martin Heidegger arrepintiéndose de una controvertida e irreversible filiación nazi.

Desilusión presocrática: creer que poesía y filosofía convergen por naturaleza. La cabaña de Todtnauberg, el atiendo campes- tre de Heidegger, cruzadas antimetafísicas. Claire Goll [literata efestista y venenosa] lo difama al testificar que Celan persiguió esa barbarie disfrazada de humanismo que lo condujo al delirio. Boquitas pintadas con infulas cerebrales valen por unos o varios espaldarazos.

El trasiego del “sufrirlo ejemplar” revela al individuo abogando por el sentido común, ausente de una época que el personifíco, arrojándose una noche al Sena desde el Puente Mirabeau. Para Gustave Flaubert, el suicidio es prueba irrefutable de cobardía; para otros, evidencia de una soledad cósmica. Tabú en el recato del terrorismo semántico. En el “caso Celan”, todo culmina en una “mística del pánico”.

A la hora del recuento, el saldo de sus insomnios es una conca- tenación de lo sublime y lo ridículo. Acusado de plagio por una viuda hostil y rechazado por la editorial Gallimard, su posteridad dio síntomas de alivio racional: George Steiner [letrado francés de origen judío protector del silencio en Heidegger] entronizó a Paul Celan como poeta cimero en lengua alemana del siglo veinti- no. Comienzo de un proceso de reivindicación poética, que evolucionó al transgredir el marco literario del verso en letra impresa. Un hallazgo-pistola frente al coloquialismo recitativo.

“Algo sobrevivió en medio de las ruinas.

Algo accesible y cercano: el lenguaje”

[PAUL CELAN]

Anselm Kiefer [n.1945] es un productor visual alemán, quien plantó bandera desde 1993 en el cantón francés de Barjac. Allí, entre una vegetación agradecida de la soledad, este “hijo bastardo de Auschwitz” concibe instalaciones-ambientes tan plásticamente monstruosas como sus tenebrosos referentes. Tras una cortina de humo y vestido de negro, suele recibir a los enviados especiales del *mainstream* para colegiar o mostrarles su voráGINE artística. El color negro caracteriza al personaje de luto por la belleza perdida del individuo-robot, extraviado en la desalmada tecnocracia contemporánea.

Quienes han logrado husmear en cada recodo de su laberinto experimental [entre vigas, químicas y girasoles], coinciden en que de “La República Kiefer” emplazada en el sosegado Barjac, han sido expulsados los partidarios del romanticismo ecológico, en nombre de una racionalidad mitopoeítica estrictamente personal.

Kiefer es un seguidor del “chamán académico” Joseph Beuys, al fabular con materiales “inapropiados”: hierro oxidado, plomo derretido, telas rústicas. A ello se le agrega cierta adoración por la sublimación heroica de una humanidad arrasada. Los tópicos de gestos neoexpionistas en diversos soportes abarcan leyendas egipcias, alquimia, el exodo judío, la ocupación napoleónica o el holocausto.



14>

A principios de los setenta, la obra de Kiefer generó rechazo: el “pintor salvaje” hastiado del minimalismo clásico [Judd, LeWitt] y desmarcado del graffiti urbano [a lo Keith Haring y Basquiat], les recordaba a sus compatriotas el *pasado vigente* del Tercer Reich. Kiefer ansiaba romper con aquella “ambigüedad infantil” de sus tempranos ejercicios conceptuales, cuando se hacia fotografiar reproduciendo el saludo hitleriano [al vacío] en sitios públicos. Después, le obsesionará “convencer” sin entregarse: seducir con el automasaje retiniano.

Más que una “pintura literaria” –según lo etiquetan críticos-espías de su trabajo–, Kiefer articula un simbolismo que puede recrearse en la ópera *Parsifal* de Richard Wagner o en la liturgia cristiana del Domingo de Ramos. De ahí la presencia de oraciones, siglas, nombres, cifras, figuras míticas o lugares virtualmente reconocibles. Pero ningún pretexto adquiere connotaciones explícitas: la violencia del trazo y la opacidad convierten al hombre y su circunstancia en fragmentos de ceniza.

La totalidad abstracta constituye el signo que domina un paisaje matérico de líneas encrespadas. Ello no impide que emerjan transparencias figurativas en rostros o artefactos-residuos de la guerra, para anclar en el tiempo devorado por la erosión histórica, camuflado por el ascenso posindustrial de la soberbia eurocéntrica, diestra en resurrecciones.

“¡La muerte es el amo de Alemania su ojo es azul / Te pega con sus balas de plomo su puntería es certera / vive un hombre en la casa tu dorado pelo Margarethe / el lanza sus policías contra nosotros nos garantiza una fosa en el aire / él juega con las serpientes y los sueños la muerte es el amo de Alemania / tu pelo dorado Margarethe / tu ceniciento pelo Shulamith /”.

Dichas estrofas de Paul Celan pertenecen al poema *Todes fuge* [1945], incluido en su cuaderno *De Amapola y Memoria* [1952]. *Fuga de la muerte* surgió a partir del confinamiento del escritor en el campo de exterminio de Lublín, Polonia, donde los reos eran obligados a interpretar canciones nostálgicas mientras cavaban sus tumbas. Margarethe esboza a la heroína mítica del *Fausto* de Goethe y representa a la “auténtica” rubia alemana: Shulamith es la judía incinerada que asume el rol de imagen arquetípica en los *Cantos de Salomón*.

En una serie dedicada a los campos de concentración, Anselm Kiefer se inspiró en el conocido poema de Celan. *Tu dorado pelo, Margarethe* [1982] es una “apropiación alegórica” que conserva el aura fantasmal del texto. Tal vez por ello solo es posible distinguir rástros o huellas mutantes del cuerpo-testimonio de la orfandad. En la composición de Kiefer, la rubia teutona es un haz de paja dorada: la judía Shulamith, una conjugación de sustancias quemadas en grises o negros.

La tragedia de Paul Celan configura un espectro merodeando por un área donde ningún objeto íntimo o memorialístico reposa en la tela como accesorio decorativo. La musa del cuadro es la palabra que falta. En nombre de un ajuste de cuentas, el *poeta en versos* resucita en la maniobra de una *pintor en actos*, quien traduce sobre un lienzo lo que no padeció en carne propia y estima pertinente hacerlo suyo.

Paul Celan es una figuración omnisciente en la movida artística contemporánea. De otra manera, lo rescató del “cerco literario” la artista colombiana Doris Salcedo, al fraguar el proyecto de abrir con martillos neumáticos una grieta que “seccionó” en “bandos contrarios” la Sala de las Turbinas de la Tate Modern londinense. Versión instalativa de un poema de Celan que motivó y sirvió de título a la “pieza única” de una experta en visualizar catástrofes periféricas, para luego venderlas en galerías, ferias y subastas de gama alta.

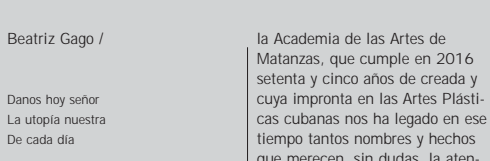
Shibboleth [2007] refiere un pasaje del *Antiguo Testamento* que describe cómo los miembros de una tribu mataban a los de otra que pronunciaban esa palabra de manera diferente. Así, mientras un productor vivo cotiza su aura gracias al impacto de una cicatriz artificial, el ánimo sola de Paul Celan evoca al *Prometeo* del relato kafkiano: “Los dioses se cansaron: se cansaron las águilas: la herida se cerró de cansancio”. Prometeo, Kafka, Celan: almas redimidas por el dolor en una sentencia del criptico Maurice Blanchot: “El cansancio tiene un gran corazón”.



Dariel Lozano / 69 / Instalación / Dimensiones variables / 2016 /



un salón provincial de artes plásticas o la realidad trascendida/



La inauguración de la edición xxxii del Salón de Artes Visuales Roberto Diago Querol, se celebró el pasado 4 de marzo en Matanzas en medio de una extraordinaria concurrencia. Más de doscientas personas, la mayoría muy jóvenes, respondieron a la convocatoria de la Galería Pedro Esquerré y del Consejo Provincial de las Artes Plásticas, colmando los alrededores: el parque, la calle, en espera del acto de apertura, el cual incluyó un espectáculo audiovisual intervenido con acciones performaticas inspiradas en la fotografía de Abigail González y música rock, interpretada por los propios artistas, estudiantes y graduados de la ciudad. Los organizadores se propusieron, en esta ocasión, realizar dicho evento dentro de un ambicioso programa de conferencias y exposiciones colaterales, que avalaban la celebración de varios aniversarios. Se honró al intelectual matancero Conrado Massaguer en el centenario de la fundación de la revista *Social* y a

dores de las interioridades del contexto en que investigan, que enfocaron sus búsquedas en obras producidas dentro de una red de proyectos –institucionales o alternativos– que ostentaban un compromiso con los diálogos de la actualidad, y cumplieran, como premisa, ser conceptual y estéticamente merecedoras de su inclusión en la muestra. Sobre los objetivos que se exigió a sí mismo el Salón, uno de sus proyectistas, el artista Alexander Lobaina, comentaba en las palabras al catálogo:

“[...] Urge definitivamente despojarlo de las vestiduras arcaicas y *demodé* que ostenta [...] e incorporar le modos de hacer y prácticas contemporáneas de eventos múltiples como ferias y bienales de arte que dado sus mismos presupuestos dinámicos enriquecerían el alcance de nuestro Diago, desde las bases de la convocatoria misma hasta las estrategias conceptuales, curatoriales y museográficas: sin descaracterizarlo en su esencia”. Un egresado de la Escuela de Artes Plásticas de Matanzas, Damián Valdés, intervino la estructura arquitectónica de la galería, calando en una de las columnas –impecablemente blancas– de la misma, numerosas “ventanas” a través de las cuales quedaba revelado su interior: un muro carcomido por la humedad y una tubería que rezumaba por las grietas que causó la erosión del tiempo, formando cauces de óxido interceptados de vez en vez por el paso casual de algún roedor. Quedaba así expuesto el drama entre apariencia formal y funcionalidad que lastra, como insalvable antagonismo, a la contemporaneidad. Igualmente la obra induce una reflexión muy necesaria en torno al “cuadro” como ventana asomada hacia otros mundos, insistiendo en la responsabilidad que se asume al influir la dirección de la mirada colectiva. La acción plástica *Cada cuadro* recibió por estas razones uno de los premios de creación artística otorgados por el evento. Sobre todas las cosas, *Cada cuadro* nos alertaba acerca del valor excepcional del gesto no coleccionable, que es defendido a contracorriente de un pretendido éxito comercial, aun sabiendo que la pieza morirá junto al suceso.

El segundo premio de creación recayó sobre el estudiante de la Universidad de las Artes [ISA] Dorian D. Aguero, por su conjunto de litografías *Exequia Real*, el cual reunía algunos grabados dedicados a su serie *Personajes*, que transitaban, esgrimiendo la parodia social como un exquisito recurso, a través de un tema tan doloroso de nuestra cotidianidad como la emigración. El gran premio del Salón Roberto Diago Querol fue entregado a la instalación 69, de Dariel Lozano. Una pequeña escultura de barro cocido que representaba un cerdo, fue emplazada por el artista en un curioso sitio: un asador criollo, de los usualmente construidos por los cubanos de manera artesanal, improvisados a todo lo largo y ancho de la isla para garantizar la parrillada de nuestras fiestas de

jardín; una versión naïf, ajena al glamour de los acabados tecnológicos, pero que nos conecta, sin embargo, con total efectividad, a la práctica de ciertas ritualidades festivas, casi universales del siglo xxi. La estructura metálica fue iluminada en su interior con una potente lámpara que sugería un fuego intenso.

La verdadera revelación de la propuesta se hallaba, en cambio, en la sombra proyectada por el cuerpo del cerdo sobre la pared de la galería, la cual nos devolvía la imagen de un toro enhiesto y provocador, que acaparaba todo el protagonismo de la obra. De tal manera, quedaba trascendido formalmente el humilde objeto de cerámica al proyectarse desde la más absoluta inmaterialidad, pero también –a nivel dialógico– se superaba la omnipresencia del “mamífero nacional” en nuestras mesas, a favor de la elitista res que se convirtió desde hace mucho, en nuestro imaginario social, en símbolo de status, de lo inalcanzable, de lo prohibido. Más allá de lo original y arriesgado de la propuesta formal que nos hace 69, la cual establece una relación contextual entre referentes materiales e inmateriales, depositando el desenlace de la lectura justamente en una sombra, es quizá en su intencionalidad discursiva, que nos remite a una decisión colectiva de sobrevivir lo adverso a toda costa y de superar la imposibilidad como destino, donde radica la gran fuerza de esta pieza, pues historiza una clave esencial de nuestra resistencia cultural y social.

En una época donde la centralización es también una sombra *in crescendo* que se cierne sobre la enseñanza artística especializada, resulta importante recordar que el gran acierto del proceso revolucionario, que se refleja en los resultados del arte cubano de las últimas décadas, consistió en contaminar los discursos hegemónicos de la cultura con los universos simbólicos de jóvenes formados en regiones remotas de nuestro país, y que el tesauro de nuestra plástica se encuentra profundamente adeudado, sin ningún margen de error, con la circunstancia provincial. La artista autodidacta Adriana Riera, quien se ha formado como fotógrafa en los talleres impartidos en su ciudad, presentó en el propio Salón la pieza *El silencio de los naufragos*, en la cual se mostraba un conjunto de botellas que habían sido recuperadas entre los desechos de distintas locaciones de la ciudad, objetos prescindibles que la creadora lavó cuidadosamente para reutilizarlos como contenedores de un potencial mensaje y etiquetó con una imagen fotográfica impresa del sitio del hallazgo. A su entrada a la galería, Adriana entregaba al público una pequeña tira de papel en la cual podía leerse:

“Lo más importante de la comunicación es escuchar lo que no se dice. Manda un mensaje desde tu isla”.



El Consejo Nacional de las Artes Plásticas [CNAP], de conjunto con el Taller Experimental de Gráfica de La Habana [TEGH] y el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales [CDAV] convocan al IX Encuentro Nacional de Grabado 2016. Este evento tiene entre sus objetivos fundamentales:
. Propiciar un espacio de reunión e intercambio para los grabadores
. Visibilizar y promocionar los espacios de creación existentes.
. Valorar el estado y vigencia de esta expresión artística en el panorama del arte cubano contemporáneo.



1) Podrán participar todos los artistas cubanos, lo mismo residentes en Cuba que en el extranjero.
2) Se podrá concursar en todas las técnicas tradicionales del Grabado [caligrafía, colografía, xilografía, litografía, linografía, serigrafía, monotipias], combinaciones de ellas o técnicas mixtas. Se aceptarán los procedimientos digitales combinados con cualquiera de las técnicas anteriores, así como la impresión sobre soportes no tradicionales.
3) Se aceptarán obra[s] realizad[a]s a partir de procedimientos experimentales y/o no convencionales, siempre y cuando guarden una relación explícita con el grabado.
4) Cada artista podrá disponer para la realización de la[s] obra[s] de un metro y medio lineales [para las obras bidimensionales] y de un metro y medio cúbicos [para las obras tridimensionales]. Se debe entregar junto con la[s] obra[s] las especificaciones para el montaje, [tanto para las bidimensionales como para las tridimensionales].
5) En el caso de las propuestas instalativas [bidimensionales, tridimensionales, mappings, enviro- ments, etcétera], se exigirá el envío de la obra junto con el proyecto de instalación al jurado de admisión. Dicho proyecto deberá ser explícito en cuanto a las especificaciones para el montaje.
6) Cada obra deberá acompañarse de una ficha técnica que contenga los siguientes datos:

• Nombre del artista

• Título de la obra

• Año de realización

• Técnica[s] y soportes usado[s]

• Dimensiones de la[s] obra[s]

• Domicilio

• Numeros telefónicos:

• rijo y móvil

• Correo electrónico

En el caso de los estudiantes deberán especificar además, el centro docente al que pertenecen y el año que cursan.

7) Las obras presentadas deben haber sido realizadas entre los años 2014 y 2016, y ser inéditas [no haberse presentado en ninguna muestra o evento anterior].

8) La[s] obra[s] a concurso bajo título IX Encuentro Nacional de Grabado 2016, junto con el resto de la documentación que se solicita, se enviará debidamente empaquetada y enmarcadas a la siguiente dirección:

Taller Experimental de Gráfica de La Habana [San Ignacio #62 [Callejón del Chorro] Plaza de la Catedral, Habana Vieja. CP 10200.]

Para más información puede contactarnos a través de los teléfonos: 78646013/ 78620979/ 78647622 y del correo electrónico: tgrafica@cubarte.cult.cu.

El plazo de admisión estará abierto desde la fecha en que se haga publica esta convocatoria hasta el viernes 5 de agosto de 2016.

Jurados y Gran Premio

Se constituirá un Jurado único de Admisión, facultado para seleccionar las obras que conformarán la Muestra-Concurso: y un Jurado único de Premiación encargado de seleccionar la obra a la que se otorgará el Gran Premio y cuantas menciones considere oportunas. Ambos jurados estarán constituidos por reconocidos artistas, y su decisión será inapelable. El CNAP otorgará un Gran Premio [único] consistente en la suma de 1000 CUC por concepto de beca de creación, y la realización de una exposición personal del artista en el marco del próximo Encuentro Nacional de Grabado a celebrarse en 2019. La obra premiada integrará los fondos de la colección del CNAP.

Premios Colaterales

El State Belkys Ayón otorgará un premio colateral consistente en una serigrafía y un juego de catálogos de la artista, para la categoría de estudiante. Kcho Estudio Romerillo Laboratorio para el Arte otorgará el Premio Pepe Contino correspondiente a la suma de 500 CUC, así como de una semana de estancia en el lugar para la producción de una obra. El Fondo Cubano de Bienes Culturales [FCBC] otorgará un premio colateral de adquisición. En caso de ser seleccionado para este premio, las xilografías, linografías, litografías y serigrafías a color deben haber sido realizadas en diferentes matrices, [una para cada color] y el artista debe garantizar que estas se conservarán para su posterior reproducción.

Premio Los Oficios consistente en un aguafuerte del artista Nelson Domínguez, que será entregado a un participante considerado como joven promesa de la manifestación.

Estudio Galería del artista Eduardo Roca *Choco* otorgará un premio a aquella obra que mejor refleje los conceptos de cubanía e identidad.

El Taller Experimental de Gráfica de La Habana otorgará un premio especial a una obra realizada en la técnica de la litografía con el objetivo de promover esta técnica de larga tradición histórico-cultural en nuestro país. El Premio del Taller consistirá en el otorgamiento de la condición de miembro asociado a esta institución, y una muestra personal del artista premiado en la próxima edición del evento.

Convocatoria al Evento Teórico del IX ENG 2016

El IX Encuentro Nacional de Grabado 2016 convoca a historiadores del arte, investigadores, especialistas, artistas, críticos y teóricos del arte a participar en el Evento Teórico que en esta ocasión tiene como principales líneas temáticas:

. Historiografía del Grabado y de sus creadores en el Arte Cubano Contemporáneo.

. La gráfica cubana contemporánea como concepto ampliado a partir de la diversidad de medios y soportes.

. La enseñanza del Grabado en Cuba: dinámicas de aprendizaje en las escuelas de arte y los talleres de grabado.

. El grabado cubano contemporáneo y su inserción en el mercado del arte.

Las propuestas pueden asumir la forma de: ponencia, conferencia, curso o taller. En el caso de las conferencias y ponencias, sin límite de extensión, deberá enviarse el texto íntegro. Para la modalidad de curso o taller deberá presentarse la propuesta y/o diseño del curso/taller y los requerimientos necesarios para el mismo. Los trabajos serán entregados en la Asociación de Artistas de la Plástica, Unión de Escritores y Artistas de Cuba [UNEAC], Calle 17 #351 esq. H. Vedado o enviados a la siguiente dirección de correo electrónico: plastica@uneac.cu.cu.

Deberán acompañarse de información personal del autor; nombre, dirección, teléfono y correo electrónico. Los trabajos deberán entregarse antes del 15 de julio del presente año. Serán reconocidos los mejores trabajos por modalidad, el TEGH otorgará una obra gráfica a cada uno de los premiados.

Una vez elaborado el Programa definitivo del Evento se informará a los ponentes, la fecha, hora y lugar de presentación de las conferencias, ponencias y cursos aceptados. /

15>

