

Sept. 13

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

EDIFICIO ARTE UNIVERSAL
Diversidad de sus colecciones *In vino veritas*. La Cultura del vino en la Antigüedad Clásica. AVISO: Ambas exposiciones, inicialmente anunciadas hasta octubre fueron suspendidas por la Dirección del Museo.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

EDIFICIO ARTE CUBANO
Galería del centro de información "Antonio Rodríguez"
MUSEOS: MEMORIA + CREATIVIDAD = PROGRESO SOCIAL/
Esta selección brinda la oportunidad de acercarse a un recorrido por diferentes etapas del Museo Nacional de Bellas Artes en relación con la labor de Extensión Cultural de la Institución.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

EDIFICIO ARTE CUBANO
Salas Transitorias de la segunda y tercera planta
ALMACENES AFUERA/
El propósito explícito de Almacenes afuera es facilitar un inusual acercamiento del público que visite la exposición al concepto de almacén. A través del montaje museográfico, diseñado a la usanza de un almacén de obras de arte, los visitantes tendrán la oportunidad de adentrarse en este mágico recinto, donde suelen convivir y dialogar piezas de los más diversos artistas, facturas, materiales o procedencias, todas ellas perfectamente inventariadas.

Ocasión propicia para disfrutar de algunas obras nunca antes exhibidas, así como para conocer detalles de la historia, el estado de conservación y los procesos de restauración a los que ha sido expuesta cada pieza, datos que habitualmente no suelen socializarse entre el público que visita las salas de un museo.

Hasta el 16 de septiembre

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO WIFREDO LAM

MEMORIAS DE LA OBSOLESCENCIA/
Exposición colectiva de video contemporáneo. Selección de la colección Ella Cisneros. Inauguración con un concierto de Kelvis Ochoa. Esta muestra reúne un conjunto de obras pertenecientes a la Colección Ella Fontanals-Cisneros, que tienen en común al video como medio. Los artistas incluidos presentan una diversidad de referentes históricos, entre los que podemos mencionar: los primeros experimentos con el

video, que en los años sesenta y setenta estuvieron vinculados a las vanguardias conceptualistas, el arte feminista, las culturas híbridas de la contemporaneidad, el deseo de intervenir en los procesos de construcción de la historia y las reflexiones sobre las políticas espaciales de lo urbano.

Marina Abramovic, Francys Alys, Alexander Apostol, Cao Fei, Jimmie Durham, Regina Galindo, Ana Mendieta, Dong Song, Donna Conlon, entre otros.

1 de septiembre de 2013 hasta el 1ro de diciembre

CENTRO DE DESARROLLO DE LAS ARTES VISUALES

HUELLAS/
Exposición personal de Vladimir González de Portales
El proyecto gira en torno al complejo fenómeno de las migraciones. A través de obras instalativas, de video y también de la interacción e intervención en espacios públicos, el proyecto propone una reflexión sobre el entramado de las migraciones desde una perspectiva histórica, sociológica y cultural en el contexto contemporáneo.
Hasta el 14 de octubre

CENTRO DE DESARROLLO DE LAS ARTES VISUALES

NIGHT SCENE ILLUSION/
Exposición personal de Yussier Mentado
Este proyecto fue premiado con la Beca de Creación Studio 21, en la edición correspondiente al año 2011. A través de una instalación interactiva, el artista hace referencia a los recuerdos y frustraciones infantiles de la generación de los ochenta, convirtiéndolos en reflejo de desencanto social. La ilusión de poder y el dominio de las cosas que nos rodean seducen a todos por igual.
Hasta el 14 de octubre

FOTOTECA DE CUBA

Exposición de la COLECCIÓN DE LA FOTOTECA.
Obras Contemporáneas
Muestra de algunas de las obras más importantes que ha adquirido la Fototeca de Cuba sobre autores contemporáneos.
La muestra colectiva que presenta la Fototeca de Cuba contempla una selección en la que se encuentran obras de artistas como: José Manuel Fors, Raúl Canibano, Marta María Pérez, René Peña, Humberto Mayol, Adrián Fernández, entre otros, con la intención de brindar una panorámica abarcadora en tanto temáticas, discursos estéticos y modos de expresión dentro del ejercicio fotográfico de los últimos treinta años. Constituye una excelente oportunidad para apreciar el resultado de la labor promocional, de conservación e investigación que ha llevado

a cabo dicha Institución desde sus inicios.

Hasta el 24 de septiembre

GALERIA HABANA

EXPO SIN CONCEPTO/
Exposición personal de Lázaro Saavedra

Hasta el 11 de octubre

GALERIA LA ACACIA

MARIANO EN CONTEMPORÁNEO/
Exposición personal de Mariano Rodríguez
Exposición de dibujos, bocetos y murales de la casa llevados al lienzo y expuestos por primera vez.
Hasta el 25 de noviembre

BIBLIOTECA NACIONAL JOSÉ MARTÍ / GALERIA EL REINO DE ESTE MUNDO

AMBIVALENCIA DEL CUERPO IMAGINARIO/
Exposición bispersonal de Cireneica Moreira y Maira Ortins (Brasil)
6 de septiembre hasta el 4 de octubre

GALERIA VILLA MANUELA.

UNEAC SURFACE/ Exposición bispersonal de Douglas Arguelles y Jorge Wellesley
Se exhibirán dibujos, pinturas e instalaciones de estos artistas.
6 de septiembre hasta el 4 de octubre

GALERIA SERVIANDO

SPIN ENCUBA APPALOOSA/
Exposición personal de Glauber Ballesterio
Fotografía, video, dibujo y grabado.
6 de septiembre hasta el 25 de septiembre

CASA DEL ALBA CULTURAL

GUATEMALA, TRAJES DEL PUEBLO MAYA/
Exposición de trajes típicos del pueblo maya.
10 de septiembre hasta el 28 de septiembre.

PAPEL, AMOR Y FANTASIA/

Bienal de Papier Maché
15 de septiembre hasta el 15 de octubre

CASA DE LAS AMERICAS

AÑO FOTOGRAFICO/
Exposición colectiva permanente de ochenta fotografías, fundamentalmente de América Latina, que forman parte de los fondos de la colección Arte de Nuestra América "Haydée Santamaría".
Hasta abril del 2014

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD (OHCH)

GALERIA DE LA BIBLIOTECA RUBÉN MARTÍNEZ VILLENA

DIBUJOS TONTOS/

Exposición colectiva de los artistas Yornel Martínez, Adriana Arronte, Irvin Vera, José Eduardo Yaque y Orestes Hernández.
La muestra privilegia una expresión poco frecuente en las galerías cubanas. Distante de los puros academicismos, pretende aunar obras de un dibujo desenfadado con una sensibilidad común.
10 de septiembre hasta el 14 de octubre

CENTRO HISPANOAMERICANO DE CULTURA

BIENAL LA VASIA/

Inauguración de la Bienal La Vasija, con la participación del Museo Nacional de la Cerámica, el Centro Hispanoamericano de Cultura, el Consejo Nacional de las Artes Plásticas y la Oficina del Historiador de la Ciudad. Este evento intenta hacer justicia al origen de la cerámica: la vasija, el contenedor, aunque el desarrollo de la manifestación y el quehacer creador de los artistas la hayan nutrido de otras preocupaciones y conceptos.
Hasta finales de octubre

FACTORIA HABANA

DISEÑO. RESPUESTA CUBANA/
Se presentarán obras de más de una veintena de creadores que trabajan en el entorno del diseño artístico, con curaduría de Concha Fontenla.

Adriana Arronte, Marlén Castellanos, DeKuba, Idania del Río, Daniel DeMilán, Liliam Dooley, Mayelin Guevara, Gabriel Lara (Cabo), Celia Ledón, Octavio César Marín, Fabián Muñoz, Gean Moreno, Ernesto Oroza, Nelson Ponce, Roberto Ramos, Luis Ramírez, Yimil Ramírez, Jorge Rodríguez (R10), Edel Rodríguez (Mola), Eduardo Sarmiento, Eric Silva, José Ángel Toirac, Raul Valdés (Raupa) y Arantza Vilas.
20 de septiembre hasta noviembre

VITRINA DE VALONIA

(San Ignacio num. 356 entre Muralla y Teniente Rey Plaza Vieja)

SELECCIÓN NATURAL/

Exposición personal de Ana Iris Teixidor
Desde la visualidad del manga, la artista Ana Iris Teixidor representa en sus obras de calado las diferentes tendencias grupales que circulan en nuestras calles. De modo crítico, pretende mostrar el vacío de estos grupos que, sin importar la edad u origen, se acogen a formas de vida y pensamiento de algún tipo de filosofía o ritual que anula las individualidades.
18 de septiembre de 2013
Todo octubre

SALA DE LA DIVERSIDAD

(Amargura num. 60, entre Mercaderes y San Ignacio)

AL FIN... EL MAR/

Esta exposición es un homenaje a Alberto Korda por el 85 aniversario de su nacimiento. La muestra está integrada por fotos originales de Korda y artículos periodísticos de revistas fechadas entre 1963 y 1976. Se trata de una exposición casi inédita de la obra submarina del reconocido fotógrafo cubano, iniciada en 1963 cuando al Comandante Fidel Castro le regalaban una cámara fotográfica submarina y este invitó a Korda para que le diera uso. Así comenzó lo que tiempo después sería una de sus grandes pasiones: el mar.
Hasta el 21 de septiembre

CASA OSWALDO GUAYASAMIN

(Obra num. 116 el/ Mercaderes y Oficios, La Habana Vieja)

RETRATOS DE LA CIUDAD/

Esta exposición colectiva de fotografía reúne una selección de las obras de los fotógrafos Ramsés Batista, Jorge García, Néstor Martí, Alexis Rodríguez y Armando Zambrana.
Todo septiembre

GALERIA LUZ Y OFICIOS

ESCENARIOS DE MUJER/

Exposición multidisciplinaria
La muestra reúne obras de artistas -veintitrés mujeres latinoamericanas- que mediante el video, la fotografía, el *performance* y el dibujo proponen deconstruir o construir el universo femenino. La identidad, lo subjetivo, memorias perdidas y reencuentros, conflictos personales y sociales, entre otros, constituyen algunos hilos conductores trazados por cada artista con el fin de establecer diálogos desde lo estético y lo cultural expresado en tendencias experimentales del arte contemporáneo.
3 de septiembre hasta el 25 de septiembre



Cubanos en la Bienal de Venecia /2-5
Ibrahim Miranda en la Biblioteca Nacional /6,7
Convocatoria Circuito Líquido /7
Lázaro Saavedra en el MAPRI /7
Esto no es Paraguay /8
Muestra ICAIC /9
En piel de Gourmet /10
Julio Neira en Martinica /10
Eduardo Rosales Ruiz /10-11
Harold López en Espacio Abierto /11
Julio César Llopiz en el CDAV /11
La Fracción /12
"Plastic Guajiras" en Luz y Oficios /12,13
Yuan Capote en Nueva York /12,13
Bola Franca /14
Sarah Nouvel en Fototeca de Cuba /14,15
Utopiart en el Centro Hispanoamericano /14
Primer Concurso de Fotografía Lente Artístico /15
[Programación de septiembre /16]

CUBA EN LA 55 BIENAL DE VENEZIA

La perversión de lo clásico: anarquía de los relatos/

Jorge Fernández /

Recuperar una mirada holística de la realidad actual ha sido el interés de los dos eventos de más impacto mediático en el mundo asociados al arte. Me refiero a Documenta 13 y a la edición 55 de la Bienal de Venecia. En la concepción del primero su curadora principal, Carolyn Christov-Bakargiev, intentaba crear una comunidad de saberes que le permitiera reescribir el presente para pensar el futuro. Su interés partía de privilegiar el conocimiento desde las perspectivas que abren los biólogos, los filósofos y los físicos cuánticos junto a las investigaciones que se producen desde el arte. Era una forma de cuestionar los fundamentos de la crisis de modelos en que vivimos y esbozar una alternativa de mundo nuevo. De hecho, la Christov-Bakargiev se considera una escéptica optimista, seguidora del pensamiento de Sextus Empiricus, uno de los grandes pensadores de la antigüedad que defendió la creencia de que hay tres tipos de filósofos: los dogmáticos, que dicen conocer la verdad; los académicos, que aseveran que la verdad no existe y adoptan cualquier verdad, y los escépticos, que nunca encuentran la verdad, pero siguen buscándola.

En las declaraciones de la Documenta se reevalúa nuestra noción de libertad, sesgada ya por los intercambios que hoy facilitan las redes sociales. Se trata de preservar la producción simbólica desde la percepción fenomenológica y a partir del trabajo directo con las personas y los objetos.

Por su parte, Massimiliano Gioni se propuso retomar el proyecto fallido del artista italo-norteamericano Marino Auriti. Presentado el 16 de noviembre de 1955, en aquel se pretendía crear un Museo de Arte con objetos de la contemporaneidad, un espacio donde coexistieran la rueda de bicicleta y los satélites espaciales. La idea de Gioni no deja su museografía a la tradición de lo que hemos denominado Arte, para abrirse a una epistemología que pasa por lo no definido. A su vez, se inclina a referenciar las invenciones que les dan sentido a los afectos y que son parte del registro de una determinada época.

Las reflexiones de estos asuntos llevan en sí mismos algunos de los temas que lastran la pertinencia actual de los megaeventos internacionales asociados al arte y la capacidad transformadora que pueden tener las Bienales en

el panorama de hoy. Sus plataformas de trabajo regresan a una búsqueda de la obsolescencia, sin el asomo de un trazado diferente en las propuestas analíticas de sus registros. La mediación entre la estructura institucional y las formas que tienen de operar y concebirse las prácticas artísticas puede ser uno de los anatemas que antecede nuestra noción de la significación del curador y su papel en el escenario actual. La manera de organizar la información documental se desconecta de las propias esencias de la naturaleza creativa.

Quizás en la axiología de saberes que se abrió en Documenta 13 —como en la fragmentación y el caos que acompañan cualquier aproximación al conocimiento— pudo haber nacido la inspiración de la muestra-ensayo de Massimiliano Gioni y su interés por restituir el ideal ecuménico de la creatividad que planteó Joseph Beuys, o la mirada iconoclasta de Harald Szeemann en su V Documenta y el correlato que establece entre la realidad de la imagen y la realidad imaginada. Su estrategia curatorial pasaba por la Office for Direct Democracy que creó Beuys, y las mitologías individuales —que no eran otra cosa que esos museos imaginarios ideados por artistas para estructurar un sistema simbólico no lo suficientemente aceptado y entendido en su momento. En tal posición, el debate en relación con los estilos clásicos de la Historia del Arte fue superado. Lo que se pretendía destacar era el análisis intelectual, no ya como una tendencia expresiva meramente. Lo que se enfatizaba era la actitud del artista. Estas claves todavía nos hacen pensar en los límites que pueden lastrar hoy el entendimiento humano.

Por otra parte, la Oncena Bienal de La Habana que se realizó en el 2012, un mes antes de Documenta, pensó incorporar en la mayoría de sus proyectos otras estrategias que romieran con la dinámica de la gran exposición, precedida por una concepción didáctica, y estimuló la necesaria implicación de las prácticas artísticas con los imaginarios sociales. La esfera pública fue tensada en toda su dimensión y se apeló a la participación ciudadana en situaciones que generaron una complicidad de saberes

entre los artistas y el proceso de creación. El contexto no se quedó como estudio focal de desplazamiento de una determinada obra. Fue imprescindible entender los desafíos que abre el hecho de poder trabajar con el *public specific*.

Una buena parte de las obras presentadas en esta edición fueron creándose en el justo momento en que estaban ocurriendo. La experiencia estética no fue contemplativa, sus nexos llegaron a generar formas de vida: un trabajo que tuvo el efecto de cualquier estructura orgánica que se desarrolla de manera autogenerativa. Las acciones presentadas propiciaron a *posteriori* registros documentales a partir de una concatenación de acontecimientos que han tenido como resultante que no acabemos de tomar distancia de lo que pasó en el evento para repensar en profundidad nuestra proyección de cara a la próxima edición. Esta vivencia, a la escala en que nos las planteamos, nos ha obligado a reevaluar la visión de las mediaciones condicionadas al arte que se produce hoy día.

De modo que al diseñar el proyecto curatorial del Pabellón cubano en la edición 55 de la Bienal de Venecia, el análisis de las principales problemáticas de las Bienales y de otros eventos de arte que se están gestando en la actualidad fueron elementos importantes a tener en cuenta. Al trabajar en la selección de artistas cubanos, pensamos inicialmente en el espacio ya ocupado en la edición anterior en la isla de San Servolo. Sin embargo, la perseverancia de los organizadores italianos consiguió que el lugar de exhibición se desplazara al Museo de Arqueología de la Plaza de San Marcos. El primer desafío del nuevo contexto radicaba en el hecho de que las obras de los creadores contemporáneos cubanos convivieran con piezas clásicas; el segundo, hacer que nuestro proyecto dialogara con las propuestas de los artistas de otros países —seleccionados por el curador italiano Giacomo Zaza— que se instalarían también en nuestro Pabellón.

Concebir una museografía de este tipo abre muchas interrogantes. Primero, habría que realizar un ejercicio de *site specific* que, por lo general funciona más en los exteriores del *site* y menos en la perspectiva del *no site*, o sea, cuando se instala en las galerías y los recintos tradicionales de legitimación del arte. Sabíamos, además, que lo ideal sería que los artistas y los curadores coincidiéramos en Venecia y presentaríamos una propuesta de conjunto, algo que resultó imposible por razones de presupuesto y de tiempo. No obstante, y también gracias a la coincidencia de un curso que estaba impartiendo en España, pude desplazarme al Museo y filmar la explicación exhaustiva que me ofreció su Directora respecto a la museografía del espacio y sus consideraciones personales sobre los aspectos que debían ser cambiados. Estas grabaciones pude entregarlas a algunos de los creadores.

Nuestra intervención no podía reproducir esa tradición de la que habla Boris Groys cuando cita a Walter Benjamin y que implica un recorrido lineal por salas y obras en analogía con la arquitectura, y es equivalente a la sensación que recibe el espectador al transitar cualquier ciudad. Aquí nos acercamos a esa libertad politeísta que le atribuye el propio Groys a la instalación. Nuestra curaduría no construye, más bien desarticula y desterritorializa los espacios. No pretendemos una secuencia estructurada y lógica porque es algo imposible de hacer. Las piezas que están en las salas hay que descubrirlas. Son gestos y notas al pie de lo que se está viendo.

La manera de trabajar con los creadores no se produjo de igual forma. En el caso de las piezas de Tonel, Nelson Ramirez de Arellano y Liudmila Velasco, la inserción en un nuevo contexto les añadía a las obras nuevas lecturas. De esta manera era imprescindible para nosotros propiciar un campo semántico que mostrara una combinatoria metafísica y que jugará con lo sustantivo y lo universal. Glenda León y el dúo integrado por Magdalena Campos y Neil Leonard estudiaron el espacio y situaron en él determinadas poéticas ya presentes a lo largo de su carrera como artistas. Lázaro Saavedra reditaba piezas desde un formato y un emplazamiento diferentes, y las hace cohabitar con la precisión de una secuencia cinematográfica. Sandra Ramos vuelve a sus *Puentes Imaginarios* para insertarlos ahora en el contexto de los conflictos históricos de Italia con los Balcanes, trabajo inédito que se presentara en esta Bienal. No obstante esta diversidad en el diálogo con el espacio hay que decir que como parte del interés curatorial y de la negociación con cada uno de los artistas, la mayoría de las piezas son también un recorrido por obras que se vuelven documentos vivos de la historia de sus poéticas. La revisitación personal fue una manera también de entender lo clásico.

Nos tocaba dibujar nuestro Palacio Enciclopédico y entender como concebimos el territorio desde su distancia y en la presencia imaginada de un lugar

que no podemos enunciar; lo que puede suceder dentro y fuera de la Isla; lo que soñamos como ontología y lo que queda fuera del ser; volver sobre esa no-Cuba que solo se puede dar en la suspensión de sus coordenadas. Lo ficcional no reposa en la invención narrativa, es parte de los acontecimientos y de la búsqueda de nuevos sujetos sociales. Plantea la libertad de todas las experiencias posibles. Es una vía para presentar distintos colectivos políticos y de entender aquellos códigos que remiten a una memoria y que cobran cuerpo en su descolocación. No hay una sola forma de asumir la historia y el sentido de lo político.

El tránsito entre las piezas es riesgoso, y va desde el cruce de ese puente que evoca la conexión entre Italia y los Balcanes hasta aquella posibilidad de abstracción que nos incita a pensar en el universo a través de la *Música de las esferas*, que nos devuelve una mirada más prístina del individuo y su posición en el mundo.

El recorrido de la exposición desde la entrada a la Plaza de San Marcos comienza en el patio principal del museo, que abre el paso con aglomeraciones de sarcófagos, flanqueados por una escultura monumental del emperador Augusto. Allí quedará instalada *Italia-Los Balcanes*, obra que le da continuidad a una pieza anterior que se exhibió durante la pasada Bienal de La Habana y que tiene por título *90 millas*, en alusión a la distancia que separa a Cuba de La Florida. Es un puente metafórico que juega con la perspectiva de la foto aérea de carácter geográfico y propone la disolución de las barreras ancestrales que genera cualquiera de las miradas provenientes del fundamentalismo ideológico. La artista construye un espacio para la tolerancia de dos zonas contrapuestas, pero con un pasado histórico y social común.

Italia-Los Balcanes resulta como la reescritura de un mapa. En él están los puentes venecianos y el modelado de las plataformas que utiliza la ciudad para protegerse de las penetraciones del agua. Nos muestra imágenes de naciones que han permanecido en conflicto durante años. Los fragmentos de paisajes que aparecen en la firma rectangular de las cajas de luces son esos sarcófagos contemporáneos intangibles. Allí quedaron los muertos que seguramente nunca fueron enterrados. Una vez más estamos ante esa posibilidad de redefinir lo pueril o lo inverosímil desde formas que indagán en los mecanismos que sustentan la historia y la manera en que se presentan los acontecimientos.

El arte tiene la posibilidad de no crear un registro directo de la sociedad. El va generando nuevos relatos, aunque en su intención no esté eximirse de los contextos. Esta pieza es un viacrucis de la poesía frente a la violencia. En ella está la complejidad de la unificación italiana, las campañas de Mussolini, la fragilidad de su alianza con la Alemania de Hitler, los resultados de las guerras con Grecia, Albania y las regiones que integraron la otrora Yugoslavia; los acuerdos del Tratado de París del año 1947, y la lasitud con que definimos una nación, la falacia de las fronteras y la volatilidad que puede tener hoy la defensa de un Estado si no se piensa en el individuo ni se tienden puentes.

Del patio de los sarcófagos, una escalera conduce hasta las salas donde se encuentra la colección. La disposición de este espacio nos hace evocar esa mística medieval del monasterio y las estructuras laberínticas que dan acceso al conocimiento. Debemos transitar por un ejercicio de ascensión y descendimiento.

El espacio que se crea antes de subir la escalera y que está rodeado por escrituras de origen clásico hechas sobre mármol, sirve como emplazamiento para *Autoretrato a los 50 años*, obra expuesta en Cuba (Galería Habana, 2010) como parte de una muestra titulada *Nada que aprender*. Aquí aparece el libro como objeto museable y receptáculo por excelencia de sabiduría. Es el reservorio de una época transcurrida.

Autoretrato a los 50... apuesta por un formato visual ocupado por un recuadro blanco donde la paginación guarda concomitancia entre los años que va cumpliendo el artista y los nombres que se atribuyen, de manera oficial, a una cronología ligada al triunfo y el decursar de la Revolución Cubana. De nuevo se piensa al individuo como documento perdido en los entresijos de la épica. Esta pieza lleva consigo la mística de los *Blanco sobre blanco*, de Kasimir Malevich, y el extrañamiento visual que lograba Félix González Torres en sus retratos lingüísticos.

Ya en el primer descanso encontramos una cámara de seguridad que apunta a una escultura de origen romano en restauración. En la base vacía colocamos la pieza *Constructivo*, de Tonel, una obra que formó par-

te de su investigación personal a principios de los 90 y sobre la que vuelve para la exposición *El viaje*. (*Paredes que hablan*, Factoria Habana, 2012).

Constructivo es también testimonio de la pobreza visual. Es el índice de la fuerte crisis que vivió Cuba durante esos años. Implica el vivir artesanal del afectado en contraposición a un desarrollo tecnológico e industrial que nos sonaba muy distante. Es el interés de muchos artistas por indagar en la morfología y la necesidad de corporizar el territorio, un asunto recurrente en las piezas que se producían en aquella época. Es la fragilidad y la dureza de la nación tatuada en un bloque rústico. Tonel prefiere ahondar también en el agotamiento de una retórica, en lo que está a medio hacer, y en la necesidad que tiene el país de volver sobre sí mismo para pensar su futuro, el sentido de la identidad como algo en formación. Una pieza como *Constructivo* posee el mismo halo místico de un busto clásico. Ella es capaz de recortar espacios, tiempos y resurgir como arqueología de un presente que se está observando y cuestionando a la vez.

Y llegamos entonces al segundo tramo de escalera donde aparece *Iluminaciones*, un dibujo realizado sobre la pared en forma de grafiti: libros que arden y llevan la incertidumbre de la desaparición de la palabra impresa bajo el empuje de las nuevas tecnologías. Es un resumen de atavismos históricos que recorre desde la quema de la Biblioteca de Alejandría hasta la suerte de ciertos textos durante la Revolución Cultural china y la pérdida de aquellas joyas bibliográficas de la antigua cultura de Mesopotamia después de la invasión norteamericana a Iraq. Esta obra posee esa raigambre existencial de Borges que concibió su vida como un ir y venir de la biblioteca, y se erige como reacción a las desviaciones de la razón. Detrás puede quedar el misterio sobre la muerte de Benjamin, su antología póstuma y esa frase suya: «el mundo puede ser leído como un libro de iluminaciones profanas».

Sabemos que el desplazamiento por las salas no ocurre de forma cronológica ni responde a orden alguno. Las obras prefieren convivir desde el contraste que logra la monumentalidad y el pequeño gesto. De Nelson y Liudmila tomamos el video-animación *Isla*, que pertenece a la serie *Absolut Revolution*. Esta pieza se proyecta sobre el flanco que abren las estatuas de Marco Aurelio y un general pompeyano. La ubicación le asigna nuevas acepciones a la obra. Se exponen simultáneamente personajes y sucesos históricos que per-



Antonio Elgujo Fernández/Tonel / Constructivo / Tme / 1994-2012 /

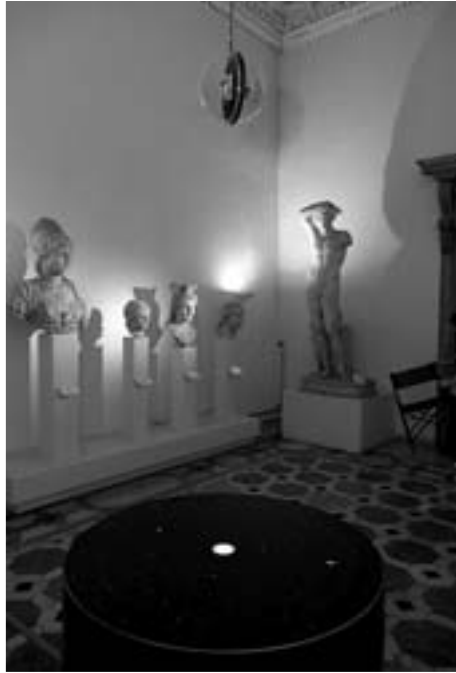
tencen a contextos diferentes, pero que a la vez retozan en la forma análoga de aprehender y enfocar los mitos.

Isla es una reflexión sobre la insularidad. Es volver a José Lezama Lima con su noche insular y recordar la frase del poema de Virgilio Piñera cuando nos decía: “La maldita circunstancia del agua que me hace sentarme todos los días en la mesa del café”. Pero también es como hacerle una incisión al mito: como aislar el núcleo original del símbolo expresado en la escultura monumental de José Martí, la torre de la Plaza de la Revolución y la bandera cubana. Lo demás es borrado, sustituido por el agua. Se preserva del naufragio la resistencia de tales referentes fundacionales. Esta pieza pulsa pliegues y repliegues de la historia, y estandariza las dicotomías de la narración ficcional y la documental.

Es curioso observar la yuxtaposición de símbolos de naturaleza política diferente con una matriz épica común. Marco Aurelio es la encarnación del estoicismo. El general pompeyano expresa el espíritu de la lucha por la consolidación de un Imperio. Martí es el alma de la sostenibilidad de Cuba como nación, y la Plaza en su conjunto, el cóncave por antonomasia de las movilizaciones de nuestros últimos cincuenta años. Sin embargo, tanto las esculturas que existieron en una época donde no había escisión entre la vida social, cultural y religiosa, como el video-animación que desborda la anécdota para llegar a niveles de abstracción de gran hondura, al entrar en el museo pierden el sentido directo que motivó sus emplazamientos originales para dialogar en una atmósfera abierta y de un alto nivel polisémico.

En la Sala Didáctica del Museo presenta sus trabajos Lázaro Saavedra. Su instalación fue producida tomando en cuenta las características del lugar donde se expondría. La obra de Lázaro es una arqueología de lo político. Se recrea la tropicalización de paradigmas internacionales con la dogmatización que han sufrido estas fuentes universales en el contexto cubano. Saavedra sabe muy bien como improvisar en el espacio. Sus obras son como palabras que se reproducen y se articulan en diferentes textos. No hay una jerarquización en cuanto al señalamiento de la copia y el original. Podríamos aseverar que esta homologación se produce de forma natural. Para este artista los pro-

A pág. siguiente /



Glenda León / Música de las esferas / 2013 /

ARTISTAS CUBANOS PARTICIPANTES EN LA 55 BIENAL

[Cuestionario de *Noticias de Artecubano*]

1/ ¿De qué manera se insertó su obra dentro del proyecto curatorial de la Bienal de Venecia y como dialogó con el resto de las propuestas?

2/ ¿Cómo recepción el público la propuesta curatorial cubana en la Bienal de Venecia?

3/ ¿Cómo valora la pertinencia de un evento cultural como la Bienal de Venecia dentro de las coordenadas sociopolíticas y culturales que rigen la dinámica actual?



Glenda León /

1/ Mi obra titulada *Música de las esferas* consistió en una instalación sonora compuesta de una caja de luz y una esfera de cristal que contenía una caja de música activada por un motor. Esta instalación situada en el centro de la sala era un aporte sutil al espacio y pretendía integrarse a él tanto conceptual como visualmente.

Para llegar al sonido que se escuchaba en la

sala, tomé un pentagrama circular y lo superpuse a una imagen del sistema solar y donde había un planeta se asignó una nota: con la partitura resultante se construyó una caja de música.

Esta idea y el título tienen su inspiración en la teoría de la Armonía de las Esferas de quien Pitágoras fue primer vocero; el aseguraba que el cosmos estaba matemáticamente ordenado, y el movimiento de los cuerpos celestes, así como la distancia entre ellos, se regía por proporciones musicales. Los sonidos resultantes eran incapturables para el oído humano en estado ordinario. Asimismo, la armonía del cuerpo y la del cosmos “eran” parte de un todo interrelacionado. Respecto a las asociaciones que puede haber entre el tema de la Bienal de Venecia (asociación que no vi en la propia exhibición principal del evento) y la obra, creo que

puede haber muchas o ninguna, pues el tema de un palacio enciclopédico precisamente lo comprende todo.

Música de las esferas se inserta en una sala de estatuas de dioses griegos dentro del Museo de Antropología, tales como Apolo, el dios de la Luz y también de la Música; y Atenea, asociada a la sabiduría y al cálculo matemático que presuponia para los griegos descifrar esos sonidos celestes. Como punto en común veo que las propuestas del pabellón cubano abordan distintas problemáticas del ser humano a diferentes escalas.

2/ Creo que en general fue positiva la recepción del pabellón, particularmente puedo decir que respecto a mi obra muchos la supieron recibir tan bien que permanecieron en un estado contemplativo, casi inmóvil frente a ella, y hasta regresaron en diversas ocasiones para seguir

escuchándola y observándola. No obstante, es cierto que otros nunca la pudieron escuchar, pero estoy consciente de eso, incluso es parte de la propuesta.

3/ La Bienal de Venecia es en un 50 % o más, las fiestas que se hacen y las cosas que de ahí se derivan. Continuo diciendo que hay mucho curador y crítico con muy mal ojo o ninguno viajando por el mundo y solo respondiendo a los comentarios que en estas fiestas se escuchan, o bien a otros asuntos de índole política y económica. Ignoran la historia del arte que es la base de lo que estamos viendo ahora... o debería ser. Lo mismo sucede con los premios. Pero esto todo el mundo lo debe saber en estos tiempos. Por suerte siguen existiendo curadores y críticos con criterio propio y sentido común (o sentido artístico).

1. Desde que recibí la invitación de Jorge Fernández —comisario, junto a Giacomo Zaza, del Pabellón de Cuba en Venecia— a participar en la Bienal, entendí que algunas de mis obras podrían integrarse al proyecto que él proponía. Varios de sus enunciados me resultaron muy

Tonel /



atractivos: su interés en “trabajar temas donde se fuera desdibujando o repensando nuestra idea de nación o territorio y donde conviviera lo pequeño y lo grande”; su intención de que con esta muestra se hablase sobre Cuba de manera indirecta, tal vez por omisión (lo que Jorge definió como “hablar de...no-Cuba”); e igualmente, su propuesta de reunir comentarios sobre la nación planteados “desde claves más antropológicas.” Todo ello, en principio, me pareció afín con el segmento de mi obra que desde los años ochenta ha intentado representar a la nación cubana desde el punto de vista de la geografía, los símbolos, la historia, la ideología, y la cultura material. Jorge y yo llegamos, a través de un diálogo que considero fructífero, a un acuerdo sobre cual sería mi contribución al proyecto. Por mi parte no ha existido la intención de “ilustrar” sus

presupuestos. Creo que por caminos diversos, las obras que escogimos se acercan a la idea de la nación más bien desde lo pequeño, a veces de manera tangencial, y con énfasis en lo personal: el bloque de concreto o de arcilla; la bandera como objeto rústico, inseparable de la idea de construir, de levantar; la sencillez del trazo sobre el muro; la familiaridad del libro, un artefacto en el cual (por esta vez) converge más versión de la historia con la biografía de un individuo inmerso en esa misma historia. Las conversaciones que estas obras puedan haber establecido con el resto de los trabajos reunidos allí, incluyendo la colección de antigüedades del museo, es algo que verdaderamente no me he detenido a pensar. A simple vista, disfruté la ubicación de *Autoretrato a los 50 años* junto a fragmentos de lápidas romanas: la palabra impresa en papel cerca de la

palabra tallada en piedra. Y también, la ascensión de *Constructivo* a un pedestal —siempre vigilado por una cámara de seguridad— que se reserva normalmente para una escultura clásica. Así como la posibilidad de poner —a la manera sencilla de un grafiti— sobre los muros de un museo dedicado a preservar el legado clásico, esa escena de la torre de libros ardiendo (*Iluminaciones*), que en mi modesta opinión dice algo sobre lo incivil y lo retrógrado. 2. Es difícil saber lo que piensa el público (o los públicos) en cualquier exposición, a menos que se de la oportunidad de una sesión de intercambio, un debate o un panel abierto a la discusión con quienes quieran asistir y opinar. Esto último no sucedió en el caso del Pabellón de Cuba, y no creo que sea la norma en los pabellones nacionales, en Venecia. La inauguración fue atendida por muchas personas, entre

ellas por supuesto artistas, especialistas, galecionistas, coleccionistas, directores de museos, periodistas, y todo ese sector del público que consideramos “especializado”. Esta clase de público siguió asistiendo en los días sucesivos, según supe por los organizadores. Quienes compartieron conmigo sus impresiones expresaron una opinión favorable, en su inmensa mayoría, pero debo decir que soy escéptico en cuanto a la sinceridad de tales opiniones. Personalmente, quedé satisfecho con la calidad del proyecto y con su realización. Creo que esa es la opinión que predomina entre los artistas participantes, al menos entre los cubanos. 3. Me parece que las exposiciones de arte son casi siempre pertinentes, en el sentido de que, si existen individuos e instituciones interesados en hacer, exhibir, coleccionar, estudiar, vender y comprar arte, pues los

cesos son susceptibles de reciclaje. Ninguno pierde su aura, porque se auto-generan como algo consustancial a las ideas que inspiran su trabajo.

Dentro de la estética de los artistas que irrumpieron en la segunda mitad de los ochenta en Cuba fue esencial la mirada desenfadada hacia temas relacionados con la sexualidad, la enseñanza de la historia y el interés por humanizar a los héroes. Por aquellas fechas se publican en mi país algunas cartas personales de Marx, las cuales dan fe de un hombre portador de contradicciones y atormentado por situaciones personales y materiales. Lázaro hace la primera representación del filósofo en el año 1987: a ella le sucedió una versión en el año 1992 y otra en 1995. Y en las disímiles variantes siempre aparece Marx con un ojo rasgado para contrastar la carnalidad de ese órgano frente al acartonamiento del resto del cuerpo.

En esta ocasión Saavedra vuelve sobre la figura de Marx, pero la trabaja con fibra de vidrio y provoca el espejismo de observar una estatua de mármol. El tratamiento del tejido del ojo al descubierto adquiere un tono hiperrealista. El artista prefiere la pose lúdica para hacer evidente el desconocimiento sobre la obra y la vida del pensador. En el subtítulo encontramos esa clave de Marx cuando decía en el *Manifiesto Comunista*: "Todo lo sólido se desvanece en el aire, todo lo sagrado es profano, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones reciprocas".

Para Lázaro esta frase podría convertirse en el *statement* de la instalación, que se completaría con ese texto gigante: "Ya expuse en la Bienal de Venecia". El video de *Relaciones profesionales* donde se cuestionan las propias bases de la legitimación del artista, el helado fósil de atrezo o el pedo de Emperador son objetos que se visualizan junto a la sensación de estar siempre vigilados por ese ojo deudor de una pieza del alcance del Síndrome de la Sospecha y que desde el techo de la sala marca nuestro desplazamiento en el espacio. De gran impacto fue la nueva versión del *Detector de Ideologías*, que aparece activado por sensores y se muestra como pequeño trozo de friso o de cualquier escultura a bajorrelieve ubicada en algún conjunto conmemorativo. Lázaro sabe articular y desarticular los discursos desde una arqueología bien pensada de lo supuestamente contestatario.

La obra de María Magdalena Campos-Pons y Neil Leonard queda instalada en una de las salas donde se exhiben varios bustos de emperadores romanos. Allí aparece solo una mujer, la madre del emperador Claudio. La pieza que la pareja generó para este espacio se titula *53+1=54+1=55 La letra del año*. Es uno de los trabajos que ya habían desarrollado estos artistas en la Casa de las Américas y luego en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam como parte de una muestra que en la pasada Bienal de La Habana respondía al título *Llegó Fefa*. El rótulo juega con la composición de un nombre a partir de la palabra familia, sus derivaciones y acepciones en inglés y en el español de Cuba, para construir una metáfora del hiato de culturas, distancias, encuentros y desencuentros en la interterritorialidad de la Isla y la diáspora. Los números tienen una función cabalística: se conjugan las edades de los artistas, los años de la Revolución Cubana y de la Bienal de Venecia. La presencia del número cinco es litúrgica. Detrás están Yemayá y Oshún, populares deidades del panteón Yoruba, conectadas por las relaciones entre las aguas saladas y las dulces.

El diseño de la pieza remezcla sonoridades. La experiencia imaginada de los grupos de alteridad social se cruza con las narrativas históricas instituidas. Junto a esto se debe señalar el contraste de las bandas de sonido con las arquitecturas de las jaulas de pájaros. Espacios que se abren y se cierran. Esta pieza nos hace gozar la simultaneidad de una polifonía. En ella hay una remasterización de las miradas de aquellos bustos incólumes de los emperadores junto a las personas de cualquier calle cubana. Es hacer reversible la dureza. El contraste toma como camino también las confrontaciones de poder entre dos culturas: una de carácter vernáculo y la otra instituida por una tradición clásica y fallica, en su acepción más amplia. Magdalena y Neil no anulan su discurso en aquella idea expuesta por Rousseau en la *Carta* sobre los espectáculos, con la que polemiza Rancière, de disolver el mundo de la representación en el de la creación popular. Ellos saben usar la plataforma del museo para concebir una imagen viva y temporal de seres anónimos y reinventar lo clásico.

Como en un bregar entre voces sin conciencia exacta de un fin y un comienzo, emerge la obra de Glenda León en uno de los espacios del museo, junto a varias esculturas de Palas Atenea. Desde allí la artista construye su



relato en la imperceptibilidad de las evidencias. El espacio es tocado sin pretender desbordarlo. *Música de las esferas* es una pieza que no renuncia a un posicionamiento político, solo explora la génesis de los lenguajes para hacer trascender el contexto y llegar a las esencias de la propia existencia humana. Es la conexión del individuo con su naturaleza cósmica.

Glenda León necesita viajar a los orígenes de la civilización occidental para acotar sus apostillas al presente. Hay una vuelta a la Armonía de las Esferas de Pitágoras. De nuevo, el sentido de reimaginar el sonido para entender el movimiento de cada planeta como una sinfonía única y desigual. Esta artista, con una precisión absoluta, reinventa la escena en los algoritmos que ya advertían los antiguos como relación matemática del tono con cada nota musical. En este trabajo también hay una indagación sobre el concepto de esfera que, asimismo, pasa por el planteamiento morfológico del planeta Tierra y los conflictos entre viajeros y cartógrafos. Tales debates transitaron desde el determinismo absoluto hasta el nihilismo más esencial. Guerras, teologías y rupturas transgresoras son partes de todos los acontecimientos que han acompañado la evolución de estos sucesos.

Para el filósofo Peter Sloterdijk, el descubrimiento de la esfera decepciona como forma, pero atrae la atención como cuerpo interesante y le abre paso a la experimentación perceptiva de lo irregular ante un humano obnubilado por las simplificaciones geométricas. Lo visual y lo sonoro propician una trama que contrasta con el silencio y el estatismo de Palas Atenea y el Apolo, porque, al final, la verdadera música está en todos nosotros, nos llega a través de esas ventanas inventadas que nos ofrecen un paisaje que nunca acaba.

Cada una de estas propuestas dialoga con la selección internacional realizada por el curador italiano Giacomo Zaza, y que acoge las obras de H.H Lim, Wang Du, Hermann Nitsch, Rui Chafes, Pedro Costa y Francesca Leone, en una conexión donde se intenta convivir con el mundo clásico y subvertirlo a la vez. Al final, descubrimos que hemos intentado matar a un padre que aparece solapado, por lo general, en la misma habitación. /



Liudmila&Nelson / *De la serie Absolut Revolution-La isla* / 2012 / Magdalena Campos Pons y Neil Leonard / *53+1=54+1=55 La letra del año* / 2013 /

pág. opuesta / Sandra Ramos / *Puentes imaginarios. Italia-Los Balcanes* / 2013 /

Lázaro Saavedra / *Vista parcial de la instalación Marcando territorio* / 2013 /

ARTISTAS CUBANOS PARTICIPANTES EN LA 55 BIENAL

esfuerzos dedicados a reunir gran cantidad de obras bajo una misma carpa son necesarios, y todavía hoy cuentan como una manera más o menos eficiente de mantener funcionando esta especie de circo (con sus franquicias locales y globales) que es el arte "internacional". La Bienal de Venecia se distingue porque propicia selecciones nacionales de obras y artistas, que se presentan en pabellones subordinados al espacio central, concebido por el comisario o comisarios de turno, en cada edición (Massimiliano Gioni cumple ahora ese rol). Lo que tiene lugar en Venecia es un acontecimiento cultural, sin dudas, pero como todo lo relacionado con el arte, es también un evento de resonancias comerciales. Es un tipo de exhibición que depende en buena medida del espectáculo, y en cuya estructura se inserta el mercado, sólo que de manera un poco menos

visible que en contextos abiertamente mercantiles como las ferias. Las bienales —con Venecia como la marca más reconocible, el modelo decimonónico de referencia, un modelo que ha sabido a veces renovarse o al menos presentarse a los espectadores envuelto en un nuevo maquillaje— se han transformado con las expansiones (de capital, mercado, turismo, información, etc.) apropiadas por la globalización, y dan la impresión de ser hoy, sobre todo, un elemento imprescindible en el flujo intermilenario de turismo cultural que se mueve de un continente a otro. /

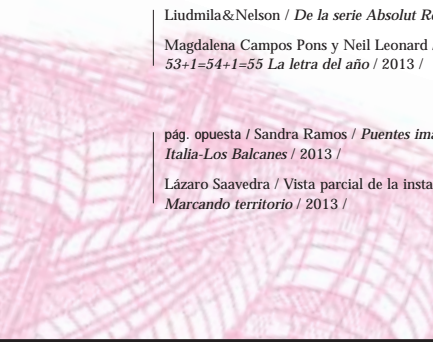


Liudmila&Nelson /

1/ El título de la propuesta curatorial *La perversion de lo clásico: anarquía de los relatos* resume la forma en la que las diferentes obras se insertan en la misma. En el caso de nuestra obra, la proyección de

video *Absolut Revolution - La isla* tiene en primera instancia una fuerte relación con Venecia misma dada por el dramatismo con que comenta la condición insular. Quizás la idea original fue que las obras de arte contemporáneo que la nuestra "pervirtieran" la percepción de las obras clásicas que se muestran en el Museo Arqueológico de Venecia. Pero en la práctica esta perversion funcionó en ambos sentidos, nuestra obra al dialogar con los bustos del emperador Marco Aurelio y uno de sus generales pompeyanos, no solo cambió la forma en la que mirábamos a estas figuras históricas que ahora hacían el papel de guardias de honor del monumento a José Martí en la Plaza de la Revolución, sino que con este diálogo entre estos tres personajes históricos la percepción misma de la trascendencia e importancia de nuestra historia cobró una dimensión nueva. De cierta

forma Marco Aurelio y su general abandonaron el pasado lejano para traernos hasta nuestro pasado reciente las ideas del estoicismo y las nociones del buen gobierno, al mismo tiempo que nuestra historia, la historia de la revolución y la de nuestro héroe nacional fueron impulsadas al pasado lejano, permitiéndonos con la distancia apreciar sus cualidades a la luz de los siglos, que es muy diferente de la luz con la que vemos los hechos recientes. En cuanto al resto de las propuestas, la segunda parte del título de la propuesta ..., *Anarquía de los relatos* implica tal vez el porqué de la falta aparente de relación entre los conceptos de las diferentes obras, que resultaban unificadas a partir de la interrelación con las obras clásicas pero que si miramos atentamente también tienen múltiples vínculos que pasan a primera vista desapercibidos.



2/ Hemos recibido incontables mensajes y hemos conversado con muchos amigos y conocidos que han elogiado la curaduría de Jorge Fernández.

El hecho de que la muestra cubana estuviera pensada para el Museo de Arqueología de Venecia y dialogara con las estatuas y espacios de dicho museo, a diferencia de las demás exposiciones de la Bienal, que estaban en los pabellones o en espacios alternativos en la ciudad, fue un reto curatorial. En la inauguración la cantidad de visitantes fue enorme, al punto de abarrotar el patio previsto para el brindis, superando la cifra de invitados que el museo podía albergar. Fue una de las muestras más visitadas por lo interesante y original de su curaduría y por la calidad de sus propuestas. En nuestro caso personal resultó coincidente nuestra obra de la Plaza de la Revolución inun-

dada con que la Plaza de San Marco, donde precisamente se encuentra el Museo de Arqueología, se inundara en los días de pleamar, unificando La Habana y Venecia como islas sometidas a las fuerzas de la naturaleza.

3/ La Bienal de Venecia nace en el siglo *xx*, y como las exposiciones Internacionales que también nacieron en aquellos años, entre sus objetivos estaba mostrar el poderío de las naciones que dominaban el mundo en aquellos años y que tuvieron en aquel momento el presupuesto necesario para comprar un terreno en los Giardini y construir su propio pabellón. Resulta muy interesante ver que un país en la actualidad tan poderoso como China no tiene su propio pabellón en la Bienal, sino que tiene que alquilar un espacio en el Arsenal, también llama la atención que el pabellón de los EE.UU. es relativamente pequeño al lado de las gran-

des potencias del siglo *xx*, Rusia, Inglaterra, Francia y Alemania. También hay otros pabellones como el de Checoslovaquia o el de Croacia que nos hablan de un poderío económico que ya no existe. En la actualidad el mundo se va descentralizando cada vez más, los países llamados del primer mundo van saltando de crisis en crisis porque el bienestar y el crecimiento económico se ha ido trasladando paulatinamente hacia otros centros, especialmente Asia y Sudamérica, pero también algunos países africanos han ido creciendo económicamente a pesar de las limitantes que han tenido. Por esta razón creemos que no es del todo azaroso que la Bienal haya premiado al pabellón de Angola con una obra que tiene evidentes deudas con la obra del cubano-americano Félix González-Torres, pilas de fotografías, en este caso, de Luanda, que el público podía llevarse quizá

como una metáfora de cómo los centros de poder han ido despojando a los países africanos de sus riquezas a través de los años. Quizá se pueda leer este premio como una disculpa de la bienal europea a sus antiguas colonias, pero lo cierto es que Angola es cada vez más poderosa, Luanda es hoy día una de las capitales más caras del mundo, el oro y otros recursos naturales van descubriendo, en países como Angola, un África diferente a la que conocíamos veinte años atrás. Mirándolo de este modo no puede ser coincidencia que por primera vez un pabellón extranjero esté en la Plaza de San Marco. Cuba se va insertando cada vez más en el mundo y aunque no podemos prever qué nos depondrá el futuro, una exposición como esta nos indica que hay muchos ojos pendientes del futuro de nuestro país. Desde el punto de vista puramente cultu-

ral, si es que es posible separar la cultura de la política y de la economía, *Il Palazzo Enciclopedico*, muestra un gran preocupación por la acumulación de la información de todo tipo, pero en especial el volumen inmenso de información cultural, la pérdida de puntos de referencia en el caos de la abundancia, o la existencia de múltiples puntos de referencia que conviven en relaciones antinómicas sin que podamos negar un polo por encontramos en su opuesto. El pabellón de la Bienal de Venecia es en esta edición un émulo de la mítica biblioteca de Alejandria, donde podemos encontrar de todo o casi todo lo que vale la pena de ser catalogado y preservado por el conocimiento enciclopédico. En este contexto también era muy necesaria la presencia de un país como Cuba, tal vez no solo para los cubanos, sino para todo el mundo. /

HUMBERTO DÍAZ INVITADO POR EL IILA/

Humberto Díaz / *150 metros de sogá* / 2013 /



¿De qué manera se insertó su obra dentro del proyecto curatorial de la Bienal de Venecia y cómo dialogó con el resto de las propuestas?

Mi obra *150 metros de sogá* estuvo incluida en la exposición organizada por el IILA (Instituto Italo Latinoamericano) para el Pabellón Latinoamericano. La muestra se tituló *El Atlas del Imperio* y estaba relacionada con la nueva geopolítica del arte contemporáneo, así como las consecuencias que trae aparejadas para la auto-compresión cultural de Europa y Latinoamérica.

Hoy, algunos de los mejores artistas latinoamericanos viven en Europa, donde incluso a menudo son considerados como representantes de su nueva patria. Otros continúan trabajando en su lugar de origen pero alcanzan una amplia visibilidad internacional. A la inversa, varios artistas europeos de renombre trabajan en Latinoamérica. Mi obra buscaba trazar un posible mapa de la vida, evadiendo referencias explícitas a los desplazamientos geográficos. En este sentido el espectador iba descubriendo alusiones a momentos cotidianos o intrascendentes más que los grandes

sucesos de la existencia humana. La instalación buscaba integrarse al espacio hasta casi desaparecer desplazando la mirada hacia la arquitectura y haciendo referencia a la historia del Tese del Isso-lotto que era parte del complejo de edificios en los que se fabricaban los navios y las cuerdas de sogá para estos.

¿Cómo valora la pertinencia de un evento cultural como la Bienal de Venecia dentro de las coordenadas sociopolíticas y culturales que rigen la dinámica actual?

A pesar de que el modelo de las Bienales es ampliamente debatido la Bienal de Venecia es el evento más antiguo de este tipo y aunque puede ser cuestionada su

concepción y organización, considero que es siempre un momento cumbre para la legitimización y promoción del arte contemporáneo. Al evento continúan asistiendo representantes de los más importantes museos, galeristas, curadores y estudiosos del arte para actualizar-se y encontrar nuevos creadores afines a sus intereses, lo que brinda nuevas oportunidades a los artistas y una mejor comprensión del arte contemporáneo. Este año no se caracterizó por la espectacularidad de las obras sino por la inclusión de muchos nombres no tan conocidos en el *mainstream*. /

Humberto Díaz /



Los exvotos de Ibrahim Miranda/

Ibrahim Miranda / *Hormiga* / 2005 / Acrílico sobre lienzo / 180 x 110 cm /

Ramón J. Fernández Cala /

La exposición *Exvotos*, inaugurada el 31 de julio en la galería El Reino de este Mundo, de la Biblioteca Nacional José Martí, corrobora la necesidad constante que tienen los artistas de volver sobre sus huellas, de repasar una y otra vez las experiencias pasadas y recientes, para confirmar la verdad de la que habló Diderot en ciertos manuscritos. Estas introspecciones rebasan el mero instante, la circunstancialidad de lo efímero, y se inscriben en un nuevo espacio donde transcurre la (re)significación del texto visual. De ahí que esta muestra nos diera la posibilidad de dialogar y acceder a temas situados más allá del acto expositivo en sí mismo.



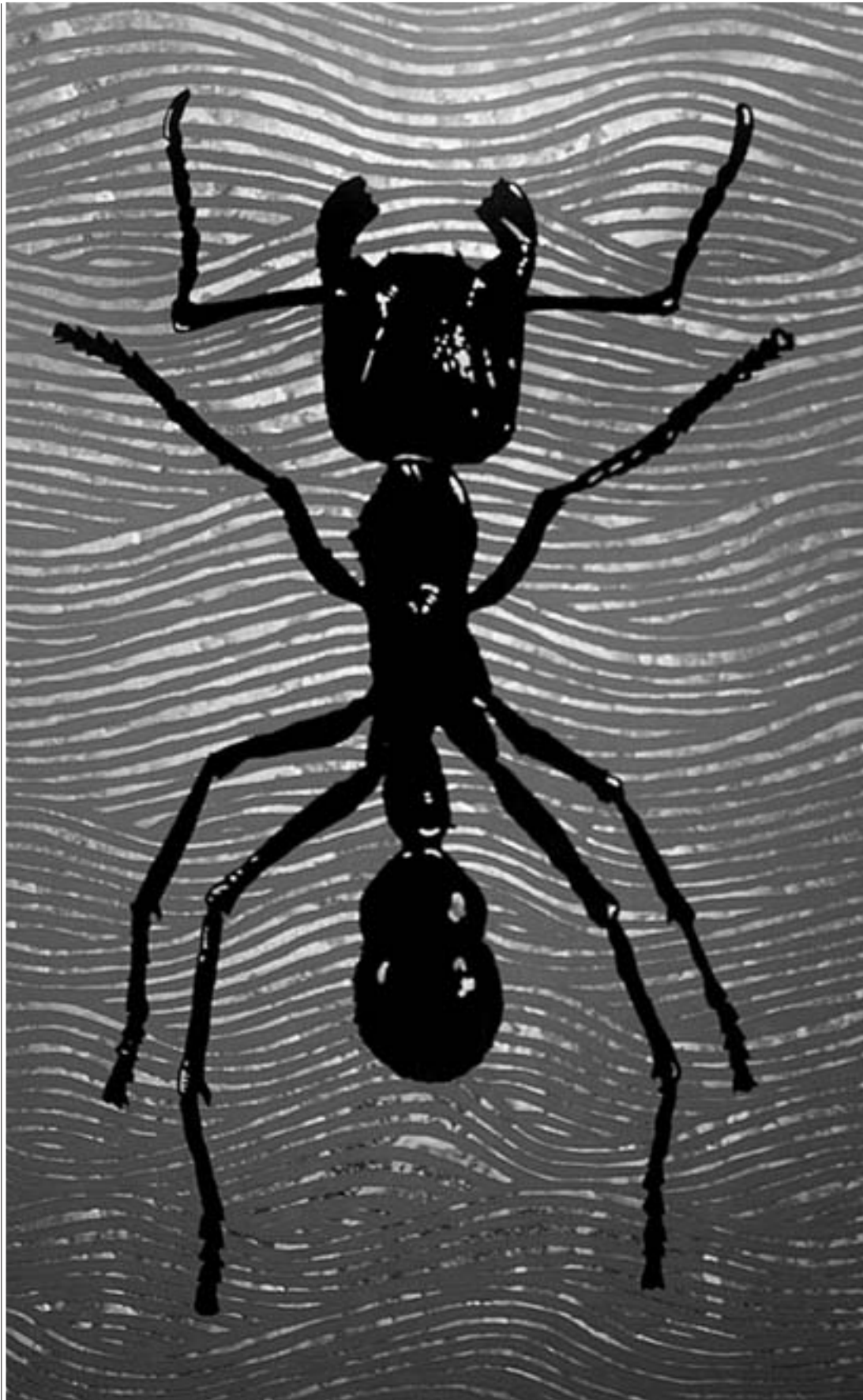
Ibrahim Miranda /

cuestión de manera muy superficial. Sin embargo, aprecio que detrás hay ciertos secretos no develados, conceptos muy personales. ¿Qué opinas?

Al principio uno de esos secretos fue la poesía, como ya te dije. Después comencé a estudiar la isla con una visión antropológica. Ya no solo era la geografía, lo formal y lo poético que podía haber en esa representación insular, sino que me interesó indagar en toda la cosmovisión de la formación cartográfica. Entonces fui a consultar los primeros mapas y las formas posibles que los antiguos cartógrafos les dieron a estas islas. Esa investigación me llevó a los trabajos de Juan de la Cosa y a otros cartógrafos portugueses, holandeses... , también a las reproducciones litográficas con las ideas de los primeros mapas, y descubrí cómo ellos también tenían sus propios puntos de vista sobre la formación insular, sobre el tema de la constitución de la nación, de su identidad. ¿Qué le he agregado? Hacer ver que hemos estado sujetos a todo tipo de migración, de influencias coloniales, española, china, árabe, africana. Todo lo que nosotros llevamos dentro y que en algún momento Fernando Ortiz trató de clarificar, yo lo he tratado de experimentar a través de la cartografía misma. Es por eso que mi vínculo con los atlas y los mapas ha sido diferente y lo he continuado. Este tipo de relación me ha develado el concepto original, consistente en creer que en realidad nosotros no somos una isla, sino un bicho, algo que todavía está en formación, algo microscópico que aún no ha evolucionado lo suficiente, sino que está en una constante transformación, en una metamorfosis infinita. Por eso nunca he dejado de hacer los mapas, y algunos, quizás superficialmente, crean que yo solo hablo de la forma. De esta manera he ido agregando contenidos de manera evidente, gráfica, a través de diferentes medios —serigrafías, dibujos, esmaltes, xilografías, tejidos, collage— en los atlas de los años setenta, y he puesto a comparar toda la cosa racional, cartográfica, que producen estos mapas con la información que he ido recopilando de la evolución de la cartografía de Cuba en sí misma. También a través de la poesía de Virgilio Pinera, de Ángel Escobar y de amigos que me acompañaron en los inicios. La serie de los mapas ha tenido diferentes nombres. Al principio se llamaba *Noche insular: jardines invisibles*, evocando las ideas de Lezama. Después cambiaron a *Solo mapas*, más tarde a *Vida disipada I*, luego *Vida disipada II*, y estoy en la etapa de *Vida disipada III*. Al final han sido, más que mapas, como páginas de un diario de mi propia existencia.

Debo presumir entonces que estas obras constituyen una investigación-representación de tu mapa interior, una cartografía existencial, muy personal.

Es así, tienes razón. Parten de una exploración de mi *modus vivendi* en un contexto físico-geográfico: la isla. Viaje bastante, y he



participado en otro tipo de exploraciones sobre cartografías urbanas que he llamado mapa-gli-fos, que no aparecen en esta exposición y son otra extensión de mis mapas que discursan acerca de los recorridos y las utopías urbanas. En esta muestra no quise presentarlos, pues mi propósito era que se entendiera la idea más autoral, individual, de mi trabajo, plantear el diario de mi vida.

Transgredir las fronteras de la isla ha hecho cambiar tu manera de verla.

Absolutamente y cada vez más me la sigue cambiando. Pero al mismo tiempo la sigo entendiendo más, que no sé si es bueno o malo. Entre tanto ir y venir uno va comparando, y al final te vas acomodando a ciertas formas de vida, ciertas costumbres, porque ya comprenderlas es aceptárlas y también saber vivirlas. Pero más que nada mi trabajo es bastante representacional, y ahí coincido con la generación de los noventa, que planteaba una idea sobre la representación basada en lo lúdico. Precisamente en ese juego se hablo de cierto cinismo, de una exploración del “ser y no ser” para llegar a lo que somos: criaturas de islas, que vivimos más en una indefinición que en algo tácito. Somos un país muy joven y todavía estamos buscándonos, queremos saber quiénes somos y adónde vamos.

A lo largo de tu carrera has ido asumiendo distintas formas de expresión, esta exposición es un ejemplo de ello. La yuxtaposición que se observa en el tratamiento del color, de las tintas y la depurada técnica me obligan a preguntarte en qué medida eres consciente de ello.

Tuve la suerte de tener muy buenos maestros. Sinceramente le agradezco a Jacqueline Maggi, que fue mi profesora de grabado por excelencia, me enseñó todas las técnicas gráficas con una gran maestría. Realmente pasaron muchos otros, pero a ella le debo el dominio de la técnica en mi trabajo. Me dio las herramientas para después poder incursionar en cualquier ámbito del grabado. Sin ningún tipo de vanidad te digo que puedo hacer todo en gráfica. Tengo que hablar también de Pedro Pablo Oliva, quien fue mi primer gran maestro y del que aprendí no solo de pintura, sino de otras artes. Ahora estoy trabajando con la Galería Graphystudio en Tampa,

que es uno de los mejores talleres que hay en el mundo.

Advierto en tu obra una actitud crítica muy sutil. Sin embargo, en ocasiones me resultas un tanto mordaz a la hora de enjuiciar la sociedad en que vives. ¿Es cierto?

Absolutamente. Mi arte, aunque autobiográfico, es también una crítica a lo que me rodea. Como todos los artistas, soy muy sensible a cualquier tipo de cambio sociopolítico, socioestético. Nos enajenamos bastante dentro de nuestra crítica y lo asumo como una autocrítica también, porque cuando uno habla de sí mismo se expone. Hay una experiencia muy particular, y es que no viví los “balseros”. En el 94 estaba en México y vi lo que sucedía por la televisión junto a Gustavo Pérez Monzón. Aquello me asombró, porque al irme había dejado esto en otra situación, por lo que me siento un poco desfasado en mi generación en ese tipo de experiencias. Al regresar encontré una Cuba cambiada de mentalidad, muy distinta a la que yo dejé. Entonces ese tipo de vivencias me ha hecho ver la cosmovisión sociopolítica de Cuba desde otro ángulo, y por eso es muy recurrente el tema de la insularidad. Me interesa mucho el curso hacia donde vamos. Nunca he pretendido vivir fuera de este país, no es mi interés, pero me gusta ser crítico con la realidad. Es la única forma de sentirme libre, de sentirme pleno con el tipo de obra que hago. Al final lo que trato de enunciar es mi propia vida, ser llano y mostrarla desde diferentes perspectivas. La última obra que he hecho se llama *Isla laboratorio o siete maravillas*, y es una isla que tiene todas las maravillas del mundo en ruinas, junto a un bohío cubano. Es la metáfora de las ruinas en las que estamos viviendo, porque en algún momento tuvimos esas maravillas en nuestras mentes y las hemos ido destruyendo, y vamos a construir otras con un sentido distinto. Así se ha ido desarrollando mi trabajo, no es un arma de doble filo, solo trato de hacer un poco de literatura a través de las imágenes, narrar, fabular, crear situaciones que me lleven a entender lo que está ocurriendo a mi alrededor. /

Taller Circuito Líquido/



Circuito Líquido convoca al taller *Introducción a la escritura audiovisual* con la colaboración de la Embajada de Noruega, la Consejería Cultural de la Embajada de España en Cuba y la UNEAC. El taller será impartido por Patricia Ramos, graduada de Letras (FAYL) y de la EICTV en la especialidad de guión cinematográfico. Entre sus principales producciones se destacan: *Na-Na*, *El patio de mi casa* (guión-dirección, primer Premio de Guión en el Concurso de Cortometrajes CAMINOS del Centro Memorial Martin Luther King Jr; elegido por la Asociación Cubana de Prensa Cinematográfica como el mejor corto de ficción exhibido en Cuba en el año 2007), documental, y en fase de preparación el largometraje de ficción *Enriqueta*, o *los últimos días de un hombre* (ganador de un fondo de apoyo otorgado por CINERGIA y finalista en el penúltimo Festival Internacional de Cine de La Habana). En la actualidad se desempeña como analista de guiones en el ICAIC y coordinadora del Servicio Internacional de Consultoría, EICTV.

El taller está dirigido a artistas que trabajen lenguajes videográficos; realizadores audiovisuales, estudiantes de cine, historia del arte, filología, periodismo, y a todos aquellos interesados en la escritura audiovisual. El Workshop centra su objeto de estudio en el proceso de escritura, el guión cinematográfico, el personaje, su construcción y la escena. El programa incluye, además, Laboratorio de escritura audiovisual, el conversatorio Cine cubano actual. Nuevos proyectos, nuevos realizadores, y la realización de un E-Zine (revista electrónica). Los encuentros tendrán lugar en la Sala Guillén de la UNEAC, en 17 y H, El Vedado, de 10:00 am a 1:00 pm, del 28 al 31 de octubre, 1 y 4 de noviembre, de 2013. Las sesiones estarán acompañadas de visionado de materiales y análisis de guión.

¡El plazo de admisión cierra el 11 de octubre!

Solicitud de convocatoria, planillas de inscripción y mayores informes a:

circuito_liquido@hotmail.com



arte rupestre de lázaro saavedra en pinar del río

El problema no es de porque quisiera pintar sino por que necesitaba un pedestal para pintar... / Lázaro Saavedra



ARTE Rupestre
Lázaro Saavedra
19-10-2013



Diana Cort /

plazamiento de los dibujos se movió junto al espacio arquitectónico utilizando la distribución de las paredes, las columnas y la puerta. La intención era seguir el proceso de trabajo de la galería: programación, espacio inmediato, y reproducirlo en el sistema de trabajo de la galería: programación, espacio de exhibición, inauguración, cartel, invitación y catálogo. Todo hecho a mano, sin otros soportes o procesos como intermedios. Notas para un espacio de comunicación colectiva destinadas a sustituirse por la exposición siguiente. /

abarcaron desde los años noventa hasta los dos mil, en una secuencia de casi veinte minutos. La decisión de proyectarlos hacia afuera responde al interés de eliminar la construcción de la exposición como suceso privado, solo para concedores de arte, y acercarlo al transeúnte a través del espacio público. Estrategia de comunicación que, partiendo de limitaciones espaciales, crea un “museo otro” y expande la exposición. Los dibujos fueron realizados a carbón, lápiz y tinta. Algunos de ellos inéditos, otros reditados para el proyecto, yuxtapuestos y entramados entre sí: diálogos entre sus “hombrecitos” y escrituras casi borradas, de la misma forma que los *graffitis*. El des-

Hasta el 27 de septiembre el MAPRI (Museo de Arte Pinar del Río) expone *Arte Rupestre*, primera exposición personal de Lázaro Saavedra en Pinar del Río. La muestra estuvo compuesta por dibujos realizados directamente sobre las paredes del museo y la proyección de varios de sus videos sobre la fachada del edificio en la noche de inauguración. Los dibujos y anotaciones en blocs siempre han estado presente en la forma de hacer de Lázaro Saavedra. Gran parte de su obra sale de ellos hacia otros soportes. Esta vez derivaron hacia la exposición. *Arte Rupestre* convirtió al MAPRI en un bloc de notas. Los videos seleccionados, dos de ellos pertenecientes a la colección del MAPRI.

6 > punto de vista— han abordado la

Pertinencias de un arte político y contra la política en Paraguay/



Erika Meza y Javier López / *El peso de la memoria I* / 2007 /

Edisabel Marrero /

Paraguay es una nación que, como otros tantos territorios del Cono Sur, ha estado signada por guerras, golpes de Estado, dictaduras, aislamiento y exterminio poblacional. Casi vencida por un decurso cíclico de su propia historia, pareciera que en ella la memoria no tuviera resguardo y no pudiera venir a salvaguardarla oportunamente. Este sino desafortunado marcó todas las esferas del país, incluida la artística, haciéndolo llegar muy tardamente a las renovaciones vanguardistas de inicios del siglo xx y atándolo a las influencias estéticas de las submetrópolis Brasil y Argentina. El arte de las décadas subsiguientes aparecería por lo general volcado hacia una necesidad de absorción de los corrientes internacionales pero en detrimento de un contenido propiamente paraguayo. Es en este contexto donde comienza a actuar el colectivo integrado por Erika Meza y Javier López, cuyos orígenes (ella paraguaya y él cubano) los cargan de una riqueza cultural y una conciencia de compromiso social de por sí legítima: sus obras encarnan su propio proyecto de vida.

La muestra del quehacer de estos artistas, que acoge el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, tiene como título *Esto no es Uruguay*. Dicho rótulo, polémico y sugerente a la vez, implica una definición desde lo que no se es, porque somos siempre y al final solo en relación con los otros: conlleva además una reafirmación del yo nacional a partir de las diferencias. Teniendo como precedente varias exposiciones retrospectivas, al ser traído a La Habana el amplio corpus de trabajos se centraliza debido, entre otros motivos, a la nueva condición política del país producto del golpe de Estado ocurrido en 2012. Los artistas, junto a la curadora, deciden realizar cambios en el concepto curatorial y solo exponer aquí el conjunto de su obra con temática netamente del contexto paraguayo. La exposición se articula entonces a partir de tres (sub)temas: *Economía*, *Memoria e identidad* y *Legitimidad dentro del campo cultural* (declarados en las palabras al catálogo escritas por la curadora y especialista Margarita Sánchez[1] y evidenciados en la museografía).

La creación plástica de Erika y Javier se encuentra inscrita dentro del llamado "arte político", consecuencia de la postura crítica que asumen frente al poder hegemónico ejercido desde el Primer Mundo. Es importante aquí hacer una distinción de términos y asumirlas en el sentido que les adjudica la politóloga belga Chantal Mouffe. "Lo político" y "la política" funcionan como dos campos antagónicos, siendo el primero *la dimensión* donde ocurre *el conflicto*, y el segundo *el sistema de organización* donde se soluciona dicho conflicto. Por lo tanto, el llamado "arte político" se refiere al arte que aborda lo político poniendo de manifiesto el conflicto y creando espacios para

video-performance, puesto que la concepción del hecho viene aparejada de su traducción mediática. *El sentido de la utopía* (2001), *Ojalá pudiéramos llorar todo lo que quisieramos* (2007), *Cultura apatukada* (2009), *La ciencia de la explotación* (2007), *El campo del dolor* (2000) y *La fuerza de lo que somos* (2009) constituyen piezas en las que los artistas representan diferentes roles y situaciones tomadas de la cotidianidad paraguaya o del campo cultural en general. Del mismo modo, en algunas videocreaciones se discursa sobre el estado actual de las minorías étnicas. *Haciendo mercado* (2007) muestra a un chamán (figura altamente respetada en este tipo de culturas) que es poseído por el espíritu de un famoso gurú del marketing internacional (nueva figura de culto de la sociedad contemporánea) y que articula todo un discurso sobre este campo del comercio en lengua guaraní. El guaraní es, junto al español, el otro idioma que hace de Paraguay un país oficialmente bilingüe, paridad constitucional que es opacada por la concepción clasiesta del idioma generalizada en las pobla-

ciones ciudadanas. Dicha actitud silenciadora, como una forma más de violencia, desplaza al guaraní y le da al español el control sobre todas las ramas de la esfera pública. En el caso de *The colonial reality is the only reality we have* (2007), un actor toma la plaza principal de Asunción, se encadena a una escultura que él considera un símbolo y una imposición colonial y pide por tanto su demolición. En esta pieza presenciemos la confrontación de dos obras de arte público: un monumento conmemorativo y una performance, cada una reclamando su derecho sobre dicho espacio. En *Cultura apatukada*, la representación de la performance frente al Museo de Bellas Artes crea un estado de veto y censura por parte de los funcionarios de la institución. La pieza evidencia la conversión en simulacro de la noción de espacio público: el mismo se encuentra intervenido y privatizado. La presencia de este nuevo conflicto subvierte "lo público" en "político", palabra clave en la obra del dúo.

En otra línea dentro del mismo campo temático encontramos cómo los artistas se erigen en arqueólogos de su historia reciente al llevar al espacio galerístico objetos ajenos al mundo del arte. El privilegio de la segmentación agónica, conformado por dos piezas originales (un plano de ingeniería de la defensa de la barraca de Puerto Casado sobre el río Paraguay, realizado en 1929 a inicio de los conflictos que dieron lugar a la guerra del Chaco, y un plano arquitectónico original de la Basílica de Caacupé realizado en 1962), se refiere a dos sistemas de organización social, modificadores históricos y a gran escala de la vida en Paraguay: la política y la religión. En *Hierros* (2012) se expone el resultante del proceso de fundición de cuatro objetos bélicos, dos de hierro y dos de bronce, utilizados en la Guerra del Chaco y pertenecientes a los dos bandos en conflicto (Bolivia y Paraguay). Esta unión hace a los objetos originales (de cuya evidencia solo quedan cuatro fotografías) perder su morfología, y por ende su función práctica.

Erika y Javier, afiliados a los movimientos postcoloniales en tanto deconstruyen críticamente las narrativas tradicionales, sobre todo en lo concerniente a Paraguay, constituyen un dúo de artistas cuyo trabajo confirma la pertinencia de un arte que abarca de forma consecutiva aquellas problemáticas que la política obvia, el periodismo silencia y la religión adormece, pues como bien dijera Ticio Escobar, "al final solo quedan el hombre, la estructura pelada que él aprisiona y la esperanza terca que lo sostiene". /

[1] Margarita Sánchez Prieto. "Erika y Javier: desmontando estereotipos". Palabras al catálogo de la exposición *Esto no es Uruguay*, CAC Wifredo Lam, 12 de julio-16 de agosto de 2013.

[2] Mieke Bal. "Arte para lo político", versión digital tomada de <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>

La muestra joven icaic y... realmente qué se muestra/

Gabriela González /

La Muestra Joven ICAIC, desde hace once años, se presenta como uno de los espacios que promueve las vanguardias del audiovisual joven en nuestro país. Cada marzo las aceras de 23 y 10 se llenan de jóvenes entusiastas y ávidos por consumir audiovisual. Vemos el desfile de personajes pintorescos con boinas y bufandas desfilando por todo 23; y es este mi primer cuestionamiento: ¿realmente la muestra es una expresión cultural, o más bien un pretexto para que algunos jóvenes salgan a lucir sus prendas y pretender que son cineastas por llevar una "cámara al hombro" o un "bolso de tela"? Desde hace once años la Muestra tiene sus exposiciones en el cine Chaplin, donde se exhiben documentales, animados y cortos de ficción; todos ellos realizados por jóvenes realizadores que muchas veces no cuentan con un financiamiento institucional y realizan sus obras a "pura bomba" y con la ayuda de los amigos. Ahora bien, cabría otra pregunta: ¿cuál es el circuito de distribución y exhibición que tienen estos materiales luego de ser exhibidas en la muestra? Ninguno. Son obras que se autofagitan en una Muestra que dura unos cuantos días y que además no tiene alcance nacional, pues solo permanecen en el Chaplin a la espera de los capitalinos... ¡Y cuidado, solo los que van al Vedado!

¿Qué pasa con la periferia? ¿Qué sucede con las provincias? ¿Se presentan sus obras a la Muestra muchos realizadores de provincias, ¿pero, las ven sus coterráneos? En algunas provincias se cuenta con festivales audiovisuales como los de Camaguey (El Festival Internacional de Videoarte de Camaguey y El almacén de la imagen), ambos se realizan una vez al año, y agrupan a realizadores del arte audiovisual más experimental, se imparten conferencias y concursos de video. También contábamos con el Festival de Cine Pobre de Gibara en Holguín, pero el ICAIC anunció que no se realizará más por falta de presupuesto, entonces vemos otro síntoma del audiovisual cubano: se depende del ICAIC para realizar video, pero no se cuenta con las productoras independientes que ahora tienen auge y se están desarrollando en el país. Estas necesitan de la ley del cuentapropista para ser admitidas de forma legal en el mercado e incluso vender sus obras al ICRT o al ICAIC. De esta forma garantizaríamos una muestra de arte audiovisual constante y nacional, llegando a un consenso con los medios para la difusión y exhibición de las obras, las cuales pueden ser compradas por instituciones nacionales, incluso haciéndose cargo del derecho de autor y así recibir mayores regalías. Otra duda: los realizadores muchas veces no son tan jóvenes, muchos tienen una trayectoria de años en el cine, y es aquí donde cuestiono: ¿qué pasa con el intento de llevar el cine a los que menos pueden o

tienen? Está el proyecto -dentro de la Muestra- *Haciendo Cine*: pero con financiar tres o cuatro cortos, no es suficiente. Es imposible que un joven de Mariano realice un corto si solo cuenta con los cuarenta centavos de la guagua. No nos dejemos engañar con la expresión "joven" y la apertura del mercado a los nuevos realizadores. Hasta que no se legalice y apoye a las productoras independientes no habrá tal cine. No es lo mismo el filme producido por el ICAIC que

pasará de un estreno a una divulgación nacional en todas las salas, y por ende le dará promoción a su director, lo cual le abrirá nuevas posibilidades para buscar sponsor y realizar más filmes, que el independiente que realiza obras clandestinas por no contar con el apoyo institucional. De igual manera, el acceso a la tecnología se queda en unos cuantos que anhelando la 5D venden hasta sus almas para conseguirla y filmar en HD. Aquí

surge otra gran duda: ¿qué pasa con el contenido, con lo temático, y no con lo formal? Se ha desplazado el discurso coherente, incisivo, preocupado por el uso de una cámara atrevida y de efectos especiales. Los temas se quedan en la epidermis, con un mero intento de ser; no nacen, no hay conflicto. ¿Qué pasa cuando en un país que está en cambio económico nadie toca estos problemas, ni habla de los nuevos puertos que se abrirán al mercado mundial, y los que sí se atrevan a hacerlo son censurados? Si no, recordemos la renuncia de

Fernando Pérez en la Muestra anterior.

Todo pasa como en un país de las maravillas, lleno de mucho color y cortos de ficción. La realidad no es plasma, no es, no llega a ser. Por eso pienso: ¿serán los nuevos realizadores?, ¿qué pasa con el audiovisual joven?, ¿realmente la institución ayuda al cine joven?... Bueno, estos son temas para futuros artículos. /



Nani y Tatí, corto de ficción de Adolfo Mena / 2013 /

Un oasis para el audiovisual de los jóvenes/

Denisse Hernández /

Transcurridas doce ediciones de la Muestra Joven, nos encontramos ante un evento que ha ganado progresivamente en madurez y relevancia. El audiovisual o cine joven es en la actualidad uno de los temas más atendidos en lo concerniente al audiovisual cubano, y la Muestra ha constituido su principal espacio de exhibición.

A partir del 2000, auspiciada por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), ha otorgado visibilidad a la obra audiovisual de los más jóvenes, quienes en paralelo a la industria cubana del audiovisual, registran la realidad nacional en ficciones, documentales, animados, videos experimentales, e intentan dejar huella en el panorama artístico cultural de la Isla.

¿Quiénes son los más jóvenes? Generalmente graduados de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) o de la Facultad de Medios de Comunicación Audiovisual (FAMCA) del Instituto Superior de Arte (ISA). Sin embargo, se ha constatado la incursión de jóvenes autodidactas, procedentes de diversas regiones del país y de otros espacios académicos, como la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana y el Instituto Superior de Diseño (ISDI). De este modo, un número cada vez mayor de realizadores sin experiencia en la industria

se ha iniciado en la producción de obras al margen de la institución.

Ha influido en esta descentralización el hecho de que estos jóvenes acceden a medios tecnológicos propios para filmar y editar, y ello les permite emprender sus proyectos sin tener que supeditarse a los canales y etapas que establece el ICAIC para la producción de un material. También es real la incapacidad económica del Instituto para acoger a todos los realizadores que se gradúan anualmente en el país.

Acompañan los días de la Muestra otros espacios para el debate de proyectos, proyección de obras representativas del audiovisual extranjero contemporáneo, clases magistrales impartidas por célebres realizadores, encuentros teóricos para analizar las problemáticas actuales del audiovisual, exposiciones fotográficas y de carteles realizadas por jóvenes creadores, etc. De manera que la Muestra Joven constituye no solo un momento para exhibir las obras de los realizadores noveles y ponerlas al alcance del público, sino, además, para debatirlas, enriquecerlas y generar nuevas oportunidades de creación y aproximación a la cultura.

Aunque ha intentado constituir un espacio inclusivo, lo cierto es que el Comité Organizador de la Muestra selecciona año tras año las obras de mejor calidad para ser exhibidas, intentando privilegiar, en la medida de lo posible, el cariz transgresor, inquieto y arriesgado de lo que la mayoría entiende debe ser el audiovisual joven. La Muestra ha contribuido también, muy oportunamente, a democratizar el acceso de las mujeres a la realización audiovisual, sobre todo en lo referente a exhibición de la obra terminada.

En opinión del joven cineasta Carlos Machado Quintela, director del largometraje *La piscina*, la Muestra resulta el "oasis donde todos quieren

beber". Y es que en realidad es el espacio más significativo en lo referente al audiovisual de las nuevas generaciones. Sin embargo, parecen emerger algunas interrogantes e insatisfacciones.

Es un hecho que el público asistente al evento está compuesto en su mayoría por los propios realizadores, críticos audiovisuales y un grupo reducido de estudiantes universitarios. Si en efecto la Muestra reviste tal importancia en el panorama audiovisual cubano de hoy, ¿por qué tras doce ediciones no ha ganado significativamente en público asistente a las salas? Algunas miradas apuntan a insuficiencias en la promoción, otras a la localización extremadamente "vedadocentrista" que se limita al espacio físico del cine Chaplin, la sala 23 y 12 y la sala del Centro Cultural Cinematográfico Fresa y Chocolate.

Incluso algunos jóvenes cineastas apuestan por una diversificación de espacios. Ernesto Pérez Zambrano propone que "deberían existir otros espacios donde quizás no se den premios, por ejemplo, hacer una muestra sobre derechos humanos, y cuando hablo de derechos humanos me refiero a la problemática de la mujer, la niñez, la ecología, o una muestra de cine para las comunidades o una muestra vinculada a la educación popular".

A pesar de las insatisfacciones, todos convergen en una sentencia común: la Muestra es un espacio para agradecer. Tal vez por ello, entre otras razones, este año se han sumado los propios realizadores a la organización de los eventos venideros.

Junto al Almacén de la Imagen, en Camaguey, y el Festival Imago, en la FAMCA, la Muestra Joven ICAIC contribuye a legitimar la obra creativa de los realizadores jóvenes, nos da la posibilidad de apreciarla, de reflexionarla, de vislumbrar el potencial relevo del audiovisual cubano. /



A cargo de frency /

Los procesos dentro de los Medios Emergentes, o como en Cuba se les entiende de un modo más estrecho: Nuevos Medios, han venido a romper con el aislamiento del artista, algo que heredó el siglo xx y que se propuso debilitar desde las posiciones más renovadoras del arte moderno. Pueden ser ejemplos el expresionismo, parte del futurismo y del cubismo, el constructivismo, Dada, Bauhaus, el Nuevo Realismo o Fluxus. La especialización y la integración de esas esferas, la aplicabilidad de las nuevas herramientas que provienen de las ciencias sociales, psicológicas y tecnológicas, dan hoy en día al traste con la concepción del artista recogido en su estudio. Incluso un artista conocedor de múltiples herramientas se hace más apto para participar de estos nuevos modos de colaboracionismo, donde no se excluye el sentido autorial individual, mas es concebida la democratización creativa.

La naturaleza relacional del espíritu de nuestra época rechaza las pretensiones de autosuficiencia del arte como anhelo de transformación de la vida mediante el mismo; sin embargo, reafirma una idea esencial: el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común. Las prácticas del arte *in situ*, la producción empleando las herramientas propias de nuestra época, no las de un pasado harto ensayado, el desplazamiento del cine en las formas espacializadas de la instalación museística, las formas contemporáneas de especialización de la música o las prácticas actuales del teatro y de la danza van en la misma dirección: la de una desespecialización de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes: la de la convergencia hacia una misma idea y práctica del arte como manera de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos.

Es ahí donde encuentro el núcleo de mucho de lo que hoy impele a crear. Lo que impulsa a no acomodarnos en lo conocido y entrar en lo que resulta explorable, para con su conocimiento hacer *algo más*. El arte es una de esas formidables expresiones para decir y ofrecer algo más. Como un mirar adonde todos miran, pero de otros modos.

También es de esta forma como se concibe el mundo de la sensorialidad en relación con la producción artística. Un territorio que nos devuelve muchas de las cosas que nos pertenecen y a veces están adormecidas. Y que, gracias a estas confluencias que vivimos, podemos rescatar, explorar y aun develar más, mediante el empleo de las herramientas de nuestra época naciente. Una etapa que ofrecerá mucho más de lo que prevén esos discursos fijados como lapas en la tradición, muchas veces hija infértil del pasado.

Porque la tradición, recuerdo así a alguien que estimo mucho, es una ilusión de la permanencia. Profesar lo contrario, celebrar lo "impermanente", nos dispone ante las transformaciones, el cambio. Pero, además, resulta un placer constatar que eso sustenta mucho de lo que acontece en el mundo que vivimos. Una "realidad" que llama a cambios y descrede de lo estatuido por ser extensión de una noción de fijeza irreal, construida.

El arte generado con Medios Emergentes es consecuencia de un proceso de destronación, de subversión de la sensibilidad cotidiana que tiene su génesis a fines del siglo xix (conscientes del símbolo que fue Da Vinci, y a la vez *rara avis*), con las "borrosidades" impresionistas y luego con el "protopixel" del puntillismo: lo que generó en el siglo xx una continua crisis epistemológica que no parece apaciguarse, cuando irrumpen otras herramientas dentro del arte y se evidencia una sospecha: que la realidad no es real. La pintura desde esos momentos expresa una catástrofe en ciernes, un Apocalipsis virtual. Se trata, de hecho, de las primeras imágenes que se presentan explícitamente como una realidad virtual y que, en consecuencia, "sostienen" que la realidad es siempre virtual, nunca real o, si se quiere, que lo virtual es lo realmente real. Porque renueva el sentido de la realidad y las formas de experimentarla.

Sumergido en esta nueva realidad que se impone por diversos procederes, estamos recuperando la capacidad de sentir y de entrar en un universo multisensorial del cual somos, si nos lo proponemos, parte de sus iniciadores en el contexto histórico y circunstancial que nos toca vivir. Nada más ético entonces que avizorar ese horizonte de futuro y hacer por él. Porque de ese modo contribuimos a aumentar ese necesario descreimiento y esa inevitable integración de procederes que hoy nutren al mejor arte y a otros campos como el de las ciencias. Mañana, tal vez nutran al humano común sin orejas mentales, espirituales y sensoriales. /

La piedra de toque de Julio Neira/



[El artista trabajando]

Yanetsy Pino Reina /

Con Cristóbal Colón, el 15 de junio de 1502, por primera vez Europa vislumbró una de las islas caribeñas más llamativas por la posibilidad de su historia y un futuro desarrollo alentado en su insularidad: Martinica. Muy lejos estarían de imaginar los primitivos habitantes de lo que hoy es esta isla, de los dioses del trigo y de la fuerza teleológica de la insularidad—de tres puntas creada por Julio Neira. Por eso acompaña a la piedra un mural gigante de cuarenta y dos metros de largo por dos de alto que simula un plantel de yuca y le sirve de trasfondo en su ubicación final.

Esta pieza es resultado de una invitación del ayuntamiento o alcaldía de la villa de Marin, Martinica, al artista, a través del Fondo Cubano de Bienes Culturales. Otra vez un cubano deja su huella artística a su paso por la piedra trigonillo, representación taina de los dioses de la fertilidad, fecundaria la energía de todo aquello que puede llegar o salir de la villa martiniqueña de Marin a partir del año 2013.

El artista cubano de la plástica, Julio Neira Millán, es el autor de esta admirable obra escultórica que, de ahora en adelante, vigilará las energías, las buenas energías, y los destinos de habitantes y visitantes de esta villa. Por ello, a pesar de que la piedra de tres puntas no lleva en sí las fuerzas telúricas de los ancestros martiniqueños, como aseguró un chaman de la Guayana Francesa, lleva incorporada la savia cultural e histórica de Cuba, de Martinica y del Caribe. No por azar el artista, antes de modelar y fundir la pieza, visitó hondamente los vericuetos de la cultura de la región, incorporándole al espíritu insular cubano la intensidad, trascendencia y protección del espíritu martiniqueño.

La pieza, modelada en cinco días, fue pulida en un barro de gran calidad importada desde Francia. Después se soportó en una base con estructura de metal donde se incrustó su nombre.

La fundición se consideró un proceso importante y complejo que le llevó al artista estudiar con detenimiento las proporciones

de cemento, arena, piedra, colorante y agua que debía usar. La pieza tuvo un fraguado lento y recibió humedad durante ocho días de forma constante. Como resultado, puede decirse que la fundición fue un éxito, con un color azul que a muchos sorprende por la capacidad de aprehender lo intenso del espíritu caribeño y de "la maldita circunstancia del agua por todas partes".

Teniendo en cuenta que desde el descubrimiento de la primera pieza arqueológica, la humanidad no ha dejado de insistir en la revelación de sus culturas ancestrales, la "piedra de toque" de Julio Neira Millán podría considerarse por algunos como algo común o poco relevante en la carrera profesional de un artista. Sin embargo, algo más allá hizo volar sobre las aguas la creación de Neira Millán, impelido por los afanes de la trascendencia que le preocupan a los buenos artistas: el empeño de resguardar, desde los moldes de barro que iban robusteciendo sus manos, la historia y la existencia de los primeros habitantes del Caribe que —¿por qué no?— aun andan y desandan hoy los senderos del mar júbilo y portentoso que une a Cuba y a Martinica.

Por eso puede decirse con toda fe que la *piere a trois pointes* resguarda los prontuarios del Caribe. La *piere a trois pointes* constituye la sensación y la fuerza irradiantes de los espíritus martiniqueños y cubanos que protegen las aventuras y desventuras del porvenir. La circunstancia del agua por todas partes, la fecundidad de la tierra ancestral que hoy nos une, se resumen en cada punta de esta piedra, en cada dirección que revela las identidades de Cuba, Martinica y del Caribe. Porque esta piedra no solo es capaz de aliviar las tensiones de un pasado aún no olvidado desde la terrible conquista: sino que hoy se erige como la imagen perpetuante del color, de la memoria, de la huella pristina y misteriosa, del origen que resurge, continuamente, desde las aguas del Caribe. /

de cemento, arena, piedra, colorante y agua que debía usar. La pieza tuvo un fraguado lento y recibió humedad durante ocho días de forma constante. Como resultado, puede decirse que la fundición fue un éxito, con un color azul que a muchos sorprende por la capacidad de aprehender lo intenso del espíritu caribeño y de "la maldita circunstancia del agua por todas partes".

Teniendo en cuenta que desde el descubrimiento de la primera pieza arqueológica, la humanidad no ha dejado de insistir en la revelación de sus culturas ancestrales, la "piedra de toque" de Julio Neira Millán podría considerarse por algunos como algo común o poco relevante en la carrera profesional de un artista. Sin embargo, algo más allá hizo volar sobre las aguas la creación de Neira Millán, impelido por los afanes de la trascendencia que le preocupan a los buenos artistas: el empeño de resguardar, desde los moldes de barro que iban robusteciendo sus manos, la historia y la existencia de los primeros habitantes del Caribe que —¿por qué no?— aun andan y desandan hoy los senderos del mar júbilo y portentoso que une a Cuba y a Martinica.

Por eso puede decirse con toda fe que la *piere a trois pointes* resguarda los prontuarios del Caribe. La *piere a trois pointes* constituye la sensación y la fuerza irradiantes de los espíritus martiniqueños y cubanos que protegen las aventuras y desventuras del porvenir. La circunstancia del agua por todas partes, la fecundidad de la tierra ancestral que hoy nos une, se resumen en cada punta de esta piedra, en cada dirección que revela las identidades de Cuba, Martinica y del Caribe. Porque esta piedra no solo es capaz de aliviar las tensiones de un pasado aún no olvidado desde la terrible conquista: sino que hoy se erige como la imagen perpetuante del color, de la memoria, de la huella pristina y misteriosa, del origen que resurge, continuamente, desde las aguas del Caribe. /

La fundición se consideró un proceso importante y complejo que le llevó al artista estudiar con detenimiento las proporciones

[1] Ver en: Sebastián Robiul Lamarche (2003): "Tainos y caribes. Las culturas aborígenes antillanas", editorial Punto y Coma, San Juan, Puerto Rico, p. 113-114.

Eduardo Rosales: Santo Oficio de la memoria/

Jorge Santos Caballero /

El blanco, el negro: no se sabe cómo todos los grises vienen a la cita, se concilian en ritmo y se resuelven en infinitas gradaciones.

Julio Cortázar

Imposible tocar fondo en las interioridades de un artista. Ni siquiera haciendo un estudio psicológico, porque nada nos conduce con certeza a ello, es decir, a una posibilidad simétrica. Y hay más, todo eso sería más bien estático si no se tuviera la posibilidad de las vivencias, de una fiebre o de un delirio perenne. Eso me ha ocurrido tras curar estas obras de Eduardo Rosales Ruiz, realizadas en técnica mixta desde finales del 2012 hasta escasos días de junio del 2013.

Acaso el recuerdo de un hecho acaecido innecesariamente, lo llevo a concebir esta serie que ahora integra la muestra titulada *Santo Oficio de la Memoria*, tal y como denominó Mempo Giardinelli su novela homónima. Quizás por eso Rosales hurga en un recuerdo que tiene su fuerza en compensar una pérdida. En todo caso, la



complicidad sutil cuya busca ordena lo desordenado, peinar la luz con una sombra. Pero eso no significa el tratar de congelar la luz. Aquí sucede lo contrario: es denominada por el recuerdo mediante la fuerza de un poder seño que se vale de la mirada dirigida hacia dentro, como si se quisiera recuperar el tiempo perdido. Rosales tiene razón en lo que hace,

no hay necesidad de inventar un recuerdo. En cualquier contingencia, él lo tiene implícito. Todas las obras exhibidas se ponen al lado de lo que está viendo el espectador, para que la paradoja se asome a lo que presumiblemente no está. Así, al ver las imágenes de esta exposición puede pensarse en la soledad del creador como protagonista, pero no es tan así. Lo que vemos es un

Harold López y la pintura como iceberg/

Israel Castellanos /

Pocos días después de inaugurar su exposición *Relaciones*, en la galería Espacio Abierto de la revista *Revolución y Cultura*, Harold López (La Habana, 1977) conversó allí con un amigo escritor que le tomó declaraciones para un sitio digital. *Off the record*, en un "ambiente" más relajado y coloquial, el pintor confesó que le gustaba la obra de Hemingway. En varias ocasiones había leído *Fiesta*, donde aparentemente no pasaba nada. Esa novela inicial del escritor norteamericano le impresionó grandemente por la atmósfera psicológica recreada, por la "tensión que nunca termina por explotar" perceptible en otras narraciones del mismo autor.

A la sazón, Harold no era plenamente consciente de las *relaciones* entre aquella obra literaria y su poética pictórica, presentada en la exposición por catorce pinturas (técnica mixta/tela) de mediano a gran formato, realizadas entre 2010 y 2013. Las telas, distribuidas por las tres salas expositivas de la galería atendiendo a correlaciones visuales y de significados latentes, recordaban en cierta medida las narraciones hemingwayanas. Como la montaña de hielo que prestó su nombre a la teoría sobre la narrativa de Hemingway y cuyas horas duras no se discernen a ras de ojo, la pintura de Harold parece un iceberg.

Desde la atenta observación del entorno social y su primigenia pulsación fotográfica, el artista graduado de la escuela de arte San Alejandro (1998) compone escenas cargadas de suspense, cuyas "tramas" no se explicitan al espectador. Son bosquejos narrativos que aquel debe comple(men)tar en un acto cocreador. Titulaciones como *Vertigo*, *Pasividad*, *Migrana*... constituyen apenas suplementos verbales, no "paratextos significantes" que agoten los sentidos de las obras. Ante todo las denotan e identifican.

La pintura es una cosa mental, sentenció Da Vinci. Y, en la obra pictórica de Harold, el lenguaje corporal o actitud de los personajes, la proxemia, así como el tratamiento del *look*



Harold López / 'Posividad' / Time / Óleo sobre lienzo / 100 x 150 cm. /

a modo de atributo simbólico, constituyen resortes visuales para abstraer problemáticas a partir de coyunturas, episodios. Los retratos se convierten en prototipos. De tal forma, el artista propone reflexionar sobre las relaciones de poder, la ética, la racialidad, entre otras "ocultas" corrientes de sentidos que los espectadores pudieron desentrañar de los lienzos exhibidos del 20 de junio al 29 de julio de 2013.

Al inaugurar la exposición el artista reveló que, durante su etapa estudiantil, había descubierto en un número de *Revolución y Cultura* la obra de Humberto Castro (específicamente: *La caída de Icaro*), la cual ha dejado una fuerte impronta en su pintura, donde el *pop art* y el expresionismo se amalgaman en una suerte de estética posmoderna, liberada de la

"ansiedad de la influencia" postulada por otro Harold (Bloom).

La obra de Harold López es una muestra del carácter paradigmático o referencial que tuvo el arte visual cubano de los años ochenta para las siguientes promociones (sobre todo, para las hornadas de los años noventa) y no precisamente desde una actitud apocalíptica. Evidencia, igualmente, la cultura visual adquirida por los artistas en ciernes a partir de reprografías o reproducciones publicadas, en lugar de la confrontación no mediada. Máxime en la primera década del Periodo Especial, cuando la contracción editorial y el éxodo de artistas representativos menguaron el espectro de bitácoras visuales en Cuba.

Harold no es un pintor de moda ni de modas, aunque la pintura esté en boga y el vestuario actual (*prêt-à-porter*) sea significativo en su obra. Tampoco es un representante del "crilillismo" en el llamado arte cubano contemporáneo. No se empeña en facturar una pintura que todo el mundo identifique como cubana, a partir de iconos y situaciones fácilmente reconocibles. No le preocupa contextualizar problemáticas, devenidas ecuménicas a pesar de su origen concreto, tangible.

El es, ante todo, un pintor. No se "halla" con la instalación ni con la *performance* ni con el audiovisual ni con otra manifestación que esté en el *boom*, pertenezca o no a los *new media*. Solo se siente cómodo, realizado y de su tiempo con uno de los mal llamados *old media*: la pintura. La resultante es una figuración antropomorfa de colores muy contrastantes, pincelada gestual, gusto por el empaste, énfasis en el drapeado y dinamismo visual.

La pintura es el alfa y omega de su vocación creativa. Con pigmentos no solo (en)cubre el miedo al espacio en blanco. El mismo día que lo entrevistaron para el *web-site* hizo notar el matiz verde en las córneas de unas figuras pintadas. No era sorprendente el uso arbitrario del color, sancionado por el *fauvismo* en los albores del siglo anterior. Pero no dejaba de resultar sugerente que esa pigmentación emergiera del fondo, que la base pictórica subyacente se insinuara en la superficie... Harold no es el único pintor que procede de tal manera. Solo que este *modus operandi* vuelve acaso más plausible u orgánica la relación especulativa entre el *iceberg* y su pintura. /

MARGINOPLASTIA: afirmación del borde desde los predios del centro/

Yaima Villalobos /

El pasado siete de agosto en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales pasó algo que, a pesar de algunas reservas que aun tengo, recordaré con agrado. La instalación interactiva *Distintivo* (2013), de Julio César Llópez, es el tipo de obra en que se equilibran sencillez, impacto visual, polisemia einterres por la historia del arte y la cultura. No sin un poco de insolencia, Llópez construyó su pieza sobre la iconicidad probada y la metodología de una figura cívica del arte contemporáneo: Félix González-Torres. La obra consistía en una pila en forma de rectángulo—cita evidente a *Untitled (Placenta)*, 1991, de Félix—, hecha aparentemente con cajas de cigarro vacías de marca *Popular* que el público podía tomar y llevarse consigo: pero no parecían de las *Popular* que circulan actualmente, producidas por la corporación cubano-brasileña BRASCUBA, sino de otras que recordamos los menos jóvenes, popularizadas en los años noventa y que eran el cigarrillo "básico" disponible de entonces, el más barato. El quid de la obra radicaba en que las cajas vacías eran una simulación y una manipulación: en vez de poner *Popular* ponían *Marginal*, además de *cero nicotina*, *cero alquitrán* y *cero monóxido de carbono*... Acompañaban a la instalación unos textos en la pared a modo de *statement* con los conceptos tomados del diccionario, de *popular*, *marginal* y otros relacionados como *marginoplastia*[1] además de un *e-mail* apócrifo de González-Torres al artista en que le *habla* sobre la influencia que "sabe" ejercer en el arte de hoy[2]

¿Qué podría significar este ejercicio post-minimalista y pretencioso gráfico-apócrifo de González-Torres al artista en que le *habla* sobre la influencia que "sabe" ejercer en el arte de hoy[2] ¿Qué podría significar este ejercicio post-minimalista y pretencioso gráfico-apócrifo de González-Torres al artista en que le *habla* sobre la influencia que "sabe" ejercer en el arte de hoy[2] ¿Qué podría significar este ejercicio post-minimalista y pretencioso gráfico-apócrifo de González-Torres al artista en que le *habla* sobre la influencia que "sabe" ejercer en el arte de hoy[2] ¿Qué podría significar este ejercicio post-minimalista y pretencioso gráfico-apócrifo de González-Torres al artista en que le *habla* sobre la influencia que "sabe" ejercer en el arte de hoy[2] ¿Qué podría significar este ejercicio post-minimalista y pretencioso gráfico-apócrifo de González-Torres al artista en que le *habla* sobre la influencia que "sabe" ejercer en el arte de hoy[2]

¿Qué podría significar este ejercicio post-minimalista y pretencioso gráfico-apócrifo de González-Torres al artista en que le *habla* sobre la influencia que "sabe" ejercer en el arte de hoy[2] ¿Qué podría significar este ejercicio post-minimalista y pretencioso gráfico-apócrifo de González-Torres al artista en que le *habla* sobre la influencia que "sabe" ejercer en el arte de hoy[2] ¿Qué podría significar este ejercicio post-minimalista y pretencioso gráfico-apócrifo de González-Torres al artista en que le *habla* sobre la influencia que "sabe" ejercer en el arte de hoy[2] ¿Qué podría significar este ejercicio post-minimalista y pretencioso gráfico-apócrifo de González-Torres al artista en que le *habla* sobre la influencia que "sabe" ejercer en el arte de hoy[2]



Julio César Llópez / *Distintivo* / 2013 /



La Fracción/
[A cargo de Julio César Liópez >
LA FRACCIÓN es un espacio para obras de arte en sí mismas dentro del tabloide. Estas no constituyen ilustraciones aunque están pensadas para que circulen en un soporte seriado e impreso] /



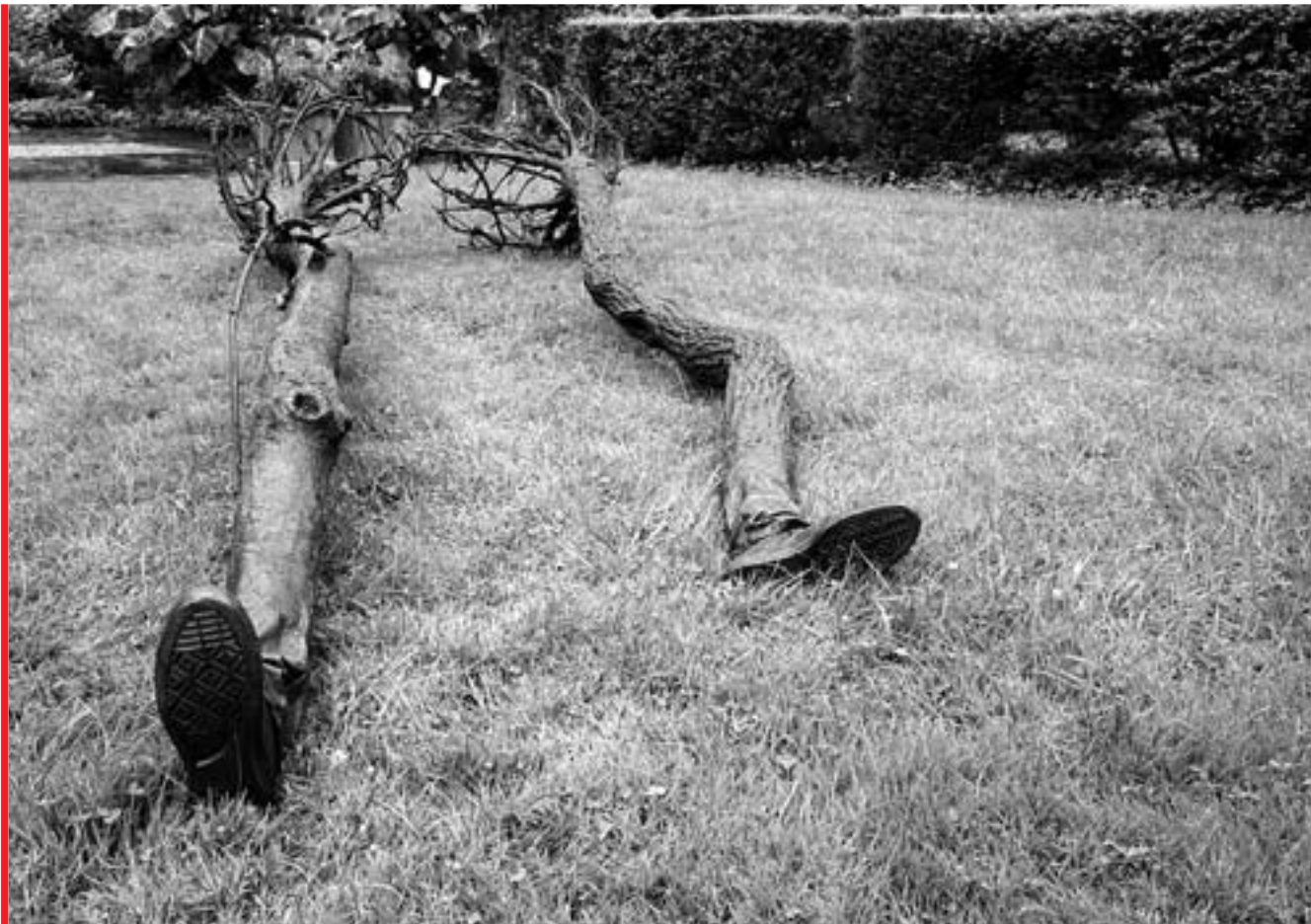
Julio César Liópez /



COLORA Y APRENDE...



Yonel Martínez: Epitafio del mundo /



RERUM ALTER NATURA, la otra naturaleza de las cosas/

Maylin Alonso /

LongHouse Reserve, en los Hamptons de New York, acogió el 2 de agosto la exposición *Rerum alter natura* del artista cubano Yoan Capote, y como parte de las festividades por la acogida, el cuarteto de cuerdas *Voxare Quartet* (ganador de un premio Pulitzer) se presentó también en la gran reserva natural. Esta propiedad en los Hamptons ocupa cerca de dieciséis hectáreas, y cada año se hacen exposiciones en el pabellón y en los jardines, donde confluyen la estética elaborada por el hombre y la que posee la naturaleza en sí misma, hecho que puede apreciarse en el diseño de impresionantes parques de esculturas. El diseño de LongHouse Reserve fue inspirado en el Santuario de Ise en Japón. Existen más de sesenta obras escultóricas allí (se incluyen piezas de vidrio y cerámica) de diversos artistas internacionales como: Dale Chihuly, Toshiko Takaazu, Buckminster Fuller, Sol Lewitt, Yoko Ono, Willem de Kooning,

Alfonso Ossorio... Paralelamente con *Rerum alter natura* se inauguró la muestra *Circle of Animals/Zodiac Heads* (Círculo de Animales / Cabezas del zodiaco), del controvertido artista y activista político Ai Wei-Wei (asesor artístico del estadio Nido de Pájaro, donde se celebraron los Juegos Olímpicos de Beijing en 2008). La exposición está integrada por doce piezas inspiradas en las cabezas que rodeaban la fuente de Yuanming Yuan –retiro imperial en Beijing. Esta muestra de Ai Wei-Wei en un ambiente natural constituye una reinterpretación de los signos zodiacales, representados por animales, símbolos de poder, de conflicto entre paradigmas culturales de oriente y occidente. *RERUM ALTER NATURA / La otra naturaleza de las cosas* nombra la exposición de Yoan Capote. Si nos remitimos al latín como lengua indoeuropea que dio origen a las lenguas romances, y destacamos también su carácter expansionista entre las grandes culturas del Viejo Mundo, estamos

ante un hecho histórico que, al relacionarlo con este título y con las obras, establece un nexo que va desde el surgimiento del lenguaje, su carga simbólica, hasta su condición de portador de elementos culturales. En este caso el empleo de la frase viene a ser también un gesto de revalorización de una lengua clásica, que fue testigo de procesos culturales determinantes para la Humanidad. Por otro lado, cuando el receptor intenta traducir esta locución en latín a varios idiomas se produce un viaje, un cambio, y supone además nuevas transformaciones morfológicas en cada idioma; preámbulo que inicia y complementa la decodificación de estas obras escultóricas. Maletas de viaje y un par de "piernas" hacen referencia a la locomoción, al discurso de identidad, a la naturaleza de las cosas... Yoan insertó en un medio natural árboles antropomorfos, específicamente troncos de árboles con raíces, y cada uno con una prolongación hasta cada extremo que termina en

forma de calzado y/o pie humano. La disposición horizontal de las obras tumbadas en el césped o jardín, el color del material empleado y la ausencia de ramas y hojas, hablan de árboles secos, cortados, sacados de su/s medio/s natural/es. Estos elementos descriptivos conducen también al proceso de desarraigo, al tiempo, a la migración del hombre, al tránsito, al movimiento, a la incapacidad de adaptación –ya sea del hombre o de las plantas. El modo representacional que suele emplear el artista permite, además de hacer múltiples lecturas, extender el concepto hacia cualquier contexto cultural sin caer en fenómenos locales, y en ocasiones como estas, hacia cualquier ambiente natural. Es por eso que también podríamos hablar, no solo de procesos que afectan la naturaleza del hombre, sino también de la relación, del intercambio entre las personas y el espacio físico, ya sea natural o artificial. También en otro plano de lecturas se hace referencia a los diversos fenómenos

ambientales como el calentamiento global, la deforestación y la sequía, consecuencias provocadas por la acción del hombre. La condición descompuesta y antropomorfa de estos troncos, en medio de un entorno natural, podrían relacionarse con la etapa final y pesimista del intento o amago de un proceso de *transculturación* o *aculturación* donde los nuevos elementos culturales o naturales de un espacio no llegan a constituir otra identidad ni sustituyen elementos anteriores, sino que eliminan por completo al sujeto. Por medio de estas esculturas, Yoan construye objetivamente una metáfora que alude a un estado mental, psicológico –típico de su discurso conceptual, simbólico– relacionado con sensaciones y reacciones que experimenta el hombre durante un viaje temporal o definitivo. Hace visible, traduce morfológi-

< Yoan Capote / *Rerum Alter Natura* / 2010-2013 /

Durofrío en porcelana de Sèvres/

Ley MA /

En este sofocante mes de agosto la etapa vacacional parece implicar una disminución de muestras (por razones lógicas). Un recuento de las que han tenido lugar no nos ofrecería imágenes muy favorables sobre las artes visuales en este periodo estival. Sin embargo, percibimos un sintoma inesperado en Luz y Oficios: la exposición *Arando en el mar* del reciente proyecto "Plastic Guajiras". Sus integrantes, Amariyis González Delgado y Yailin González Hernández, habían desarrollado juntas parte de sus respectivas trayectorias artísticas, pues desde el 2001 y aproximadamente hasta el 2006 formaron parte del grupo 609, conformado por cuatro féminas que se valían de las más diversas herramientas artísticas (*performance*, intervenciones públicas, video-arte, instalaciones) para desarrollar obras esencialmente de trasfondo feminista. *Arando en el mar* evidencia preocupaciones donde persisten problemáticas sobre género y sexualidad. Visualiza una postura crítica ante nuestra realidad, postura que en momentos se torna cínica, y que de manera más bien sarcástica manifiesta, a través de los lenguajes empleados una preocupación por el devenir social, tanto del contexto más cercano como del global. Postura que también deja entrever ese nihilismo propio de esta época. Obras instalativas u objetuales como *Las ganas*, *Atarraya* y *Flujo* dulcifican y embellecen con la metáfora las necesidades e involu-

ción de un pueblo para constituirse en otro símbolo de estancamiento. Palanganas viejas reutilizadas, no para sembrar violetas como expresara Teresita Fernández, sino convertidas en una fuente de agua. Un deseo común que late fuertemente en multitudes se hace manifiesto, pero, como en la Cenicienta, crear ilusiones no basta, y he aquí la paradoja que nos habla de una carencia no resuelta. *Las ganas* nos recuerda esa capacidad inventiva que nos caracteriza, casi siempre matizada con un gran sentido del humor, como si todos en potencia perteneciéramos a la ANIR [1] aunque nuestros experimentos no constituyan la solución. *Atarraya*, sin embargo, alude a una manera primaria de obtener el alimento para el cuerpo. Pero un oficio tradicionalmente asociado al hombre devela ahora ese carácter transgenérico de la sociedad, defendido desde la segunda mitad del siglo xx. Una red con un *female touch* borra límites construidos culturalmente y deconstruye roles establecidos, a la vez que remite a la paciencia cultivada o heredada, en ocasiones reflejo de una actitud de no-acción. Falda que parece adquirir vida en un remake de *Fantasia*. ¿Red o mantel tejido? ¿Cuál será la presa? El reciclaje de objetos también se hace patente en una hermosa pieza sensorial: *Flujo*, que, una vez en el espacio, dudosamente podemos escapar de su atracción. El arte de la ilusión, la teatralidad que nos traslada a otra dimensión donde, sobre nuestras cabezas, tenemos una inmensa



Amariyis González y Yailin González / *Brincando el charco* / 2013 /

nube que nos baña o una vulva gigante que como nave espacial nos abduce. Seducción de nuestros sentidos, donde lo que parece ser no es exactamente lo que es. Por otro lado, *Vaciando el mar* hace visible la cotidianidad en un cuadro de *mix media*. Multifuncionalidad atribuida a un objeto que se convierte en nuestro apéndice ante la ausencia de otros. Carencia que lleva al *delirium tremens*, a hacer posible lo imposible en un paisaje que se transforma, se vuelve otro, permitiendo así la concreción de anhelados intereses en una realidad distinta. *Repello fino* es expresión suma de erotismo sin necesidad de acudir a formas onduladas ni al carmín para sugerir la sexualidad femenina. Ya de por sí, en nuestro argot popular y dicharachero el término "repello" implica una connotación sexual, y en esta ocasión, además, lo femenino ha travestido un austero y pálido muro. *Haute Couture*, que permite la insinuación sutil, pero que también recuerda obras de artistas como Kerrie Peterson y Jana Sterbak, quienes en el pasado siglo trabajaron con prendas de vestir. Por ejemplo, vestidos realizados a partir de lonjas de carne de animal que simbolizaban una doble piel del cuerpo femenino: disfraz para una sociedad inquisidora, impositora de códigos de belleza o que, asimismo, pudiera constituir la representación de ese cuerpo social que coacciona, clasifica y reprime, y que llevamos con nosotros. Las fotografías en cajas de luces retoman el fenómeno de la insularidad que pende sobre nuestras cabezas. *Brincando el charco* recrea con cierto glamour la estética kitsch que a veces parece inun-

darnos. Al mismo tiempo, animales arquetípicos de cuentos de hadas nos los que emprenden el viaje para conquistar sueños o inician una búsqueda de transformaciones, en un ambiente bucólico y paradisíaco donde el rosa *pompadoir* pudiera ocultar el ocre de la miseria. En estos tiempos todos parecen construir reinos (los Media, la publicidad, el mercado, la propaganda, las instituciones, etc.) tan efímeros como la existencia de un merengue o como el castillo compuesto con cascarones presente en esta muestra. Ilusiones-desilusiones en un contexto donde todo está apuntalado sobre falacias y papeles amarillos, donde, cuando soplas, todo desaparece "como la espuma". Así, un ambiente intimista no induce a la reflexión sobre esta pobreza que se reproduce como los desechos de la obra. En este mundo actual, las "flores del mal" expiden el polen de la apatía y los contrarios históricos no parecen reconciliarse, pero, ¿solo nos queda disfrutar de la ceremonia del durofrío o vivir eternamente el martirio de Tántalo? Por otro lado, la flor hay que recorrerla y atravesarla, como diría Judy Chicago, un ícono del arte feminista. Sin embargo, ¿realmente vale, en estos momentos, chapotear retóricamente sobre discursos feministas polemizados hasta la saciedad en la sociedad occidental, o valdría más, conociendo la flor, hacer algo con ella? /

[1] Siglas de la Asociación Nacional de Inventores y Racionalizadores.



A cargo de Héctor Antón /

Cuentan los rumores de la insula que un productor visual connotado le aclaró sin alzar la voz (¿embriagada?) a otro de menor catadura intelectual: "Una cosa es lo mínimo y otra lo *minimal*". *Vaso de agua medio lleno* (2006) es otro chiste de Wilfredo Prieto. Un ejemplo de hasta qué punto los "tanques pensantes" del circuito internacional justifican el facilismo banal, en nombre de un cinismo virtual falto de picante lúdico.

Una especie de literalidad sin teatralidad que dejaría boquiabierto al mismísimo Michael Fried. Este discípulo aventajado de Clement Greenberg fustigó al minimalismo clásico americano, para cederle un gran espacio vacío a la desfachatez del posminimalismo perverso, donde cualquier disparate es una gracia.

Argumentar lo imposible donde "lo único que hay en juego es la astucia para ganar" es un truco inventado por los magos del arte y la política.

¿Ángel o demonio? ¿Obra o carrera? ¿Quién seducirá a la veleidosa posteridad?

El documental *Buena Vista Social Club* (1999) dirigido por Wim Wenders se presentó en otro inventario de la Fundación Ludwig de Cuba. Melodrama de la conquista orquestado por ese talento aglutinador de la música popular cubana llamado Juan de Marcos González. Descubiertos casi al final de sus vidas, Rubén González e Ibrahim Ferrer se deslumbran ante las maravillas arquitectónicas de Nueva York. Suben al escenario del Carnegie Hall (junto al resto del *all stars*) como reliquias sonoras en peligro de extinción.

Arte de circunstancia vencido por el tiempo de un espacio contemporáneo similar al olvido. Fenómeno rentable devenido en sintoma de un *boom* comercial. De cierta manera, la plástica (en el sentido ortodoxo del término) ha sido relegada en estos inventarios.

Para qué sirvieron las seis cámaras desplegadas por el cineasta Pavel Giroud, si la documentación en video de la *Conga irreversible* (2012) sobrevive en la memoria del espectador como un parpadeo. Este material, exhibido en la sala-teatro del Museo Nacional de Bellas Artes (julio-2013), nada le aporta a la intervención pública de Los Carpinteros. Una pieza de estreno que animó la Oncena Bienal de La Habana con su performática gama de absurdo, frescura y contagio popular.

¿Por qué negarse a matar el tiempo contemplando obras maestras de la pintura? ¿Qué provoca el ansia de abandonar un recinto atestado de glamour? ¿Será real el deseo de burlar macro-vigilancias o micro-persecuciones que le proporcionan a muchos la sensación de estar vivos? Esto lo podría intuir el zorro de Francis Alys, encerrado en la *National Portrait Gallery* de Londres (*La ronda de noche*, 2004). Una metáfora no precisamente animal. /



Sarah N. / *Autorretratos* / 2007-2012 /



Inti Hernández / *Propia Iniciativa* / 2011 /

Arte utópico en La Habana /

Andrés Álvarez /

Utopiart es un proyecto donde se integran las obras de artistas de diferentes latitudes: Mali, Bélgica, Cuba, Holanda. Después de itinerar por varios centros culturales belgas, llega a La Habana para continuar su recorrido por los países implicados. El Centro Hispanoamericano de Cultura dio acogida a esta muestra a inicios de agosto.

Utopiart se concibe como una plataforma multicultural de diálogo del arte producido en diferentes regiones mediante propuestas artísticas que parten de cierta proyección utópica, para abordar las realidades circundantes de estos artistas y proponer nuevas dinámicas en torno a ella. Desde la obra de catorce artistas se puede constatar un

El universo de imágenes de SARAH N. /

Roberto Medina /

Un acontecimiento singular ha tenido lugar recientemente en La Habana, la presencia del arquitecto francés de fama internacional Jean Nouvel. Pero él, aunque un indiscutible maestro de la arquitectura contemporánea a nivel mundial, no es el centro único de la atención, sino además la presentación de la creación fotográfica de su jovencita hija, quien da muestras de un talento particular en el manejo de la luz. El propio padre se sorprende de las cualidades de las imágenes captadas por Sarah N. Sencillamente N porque no necesita explicitar su apellido: la fortuna crítica de su obra no ha de corresponder a esa filiación paterna. Ha de bastarse ella misma. La domina desde hace algunos años una acuciosa curiosidad para mirar y registrar con su cámara lo observado.

Si nos atenemos al recorrido de la fotografía con más de siglo y medio tratando de acercarse a la reproducción nítida de las cosas creadas por el hombre, a las personas y a la naturaleza, animada de una estética de impronta reproductora de lo real,^[1] la entrada de esta jovencita produce una interesante propuesta de sutil resquebrajamiento de las ganancias realizadas por la fotografía hasta ahora, pues su modo de mirar y ver disloca a su modo esos sistemas de representación convencionalizados con el tiempo. Sorprenden en Sarah las cualidades de la luz, las deformaciones de las imágenes que para otros serían un sacrilegio, siendo su modo personal de acercarse e inte-

interés por narrativas que involucran nuevas visiones de futuro, pero también como fenómeno de lo global en las sociedades contemporáneas, lo trans y multicultural, las relocalizaciones contextuales frente a las dinámicas de poder, etc.

En estos tiempos tan agotados de discursos centrales y macros, pero a su vez con tanta sed discursiva, hacer de la Utopía un tópico problematizador, supone una profundización en torno al concepto desde una revisión que, irremediablemente, tienda a activar cuestionamientos políticos y culturales desde niveles de intensidad. *Utopiart* parte de tan valiente gesto, pero, quizás en esta edición habanera, algunas piezas logran más que

otras activar una conciencia crítica en torno a los tópicos anteriormente mencionados, mientras algunas quedan aparentemente distanciadas de ese carácter problematizador. Pero unos y otras siempre dan referentes que permiten atisbar señas culturales de los contextos aquí implicados.

Dentro de las propuestas más interesantes se encuentran, *Multicultural*, de Marcel Witte, que nos acerca al drama de la convivencia de lo diferente en un marco global. *The utopia of prolonged security in the occidental paradigm*, de Mark Swysen, apela a lo sensorial para generar nociones en torno al orden global. Tom Bogaert, con *Empire State-Building*, desde los iconos reproducidos por los imaginarios, comenta sobre las dinámicas de dominación.

La participación cubana se compone por obras de Felipe Dulzides, Jorge Wellesley, Esterio Segura e Inti Hernández. Este último con una obra que viene sistematizando desde hace varios años donde relaciona lo público y lo privado (*Propia Iniciativa*).

Es, sin duda, esta red de interconexiones generada por el proyecto una iniciativa necesaria que debería tener émulos en otras latitudes para fomentar órdenes de diálogo artístico y cultural. Esperemos que en todas las ediciones de *Utopiart* no queden rebajadas esas diferencias frente al empuje del *world art*. /

rrogar su entorno, de interactuar con él. La cámara fotográfica la emplea, no como un mero instrumento de captación de imágenes, es su modo particularizado de aprehender cuanto aparece a su alrededor y le despierta la curiosidad.

Sarah N. ha ido creando progresivamente a partir de la fotografía un vocabulario expresivo por el cual distingue y exalta determinados elementos, deja en ausencia otros que escapan a su campo de atracción, a sus motivaciones hacia las formas y las luces. Mediante la fotografía, a partir de la instantánea de lo que más le atrae, ha ido creando un repertorio propio de imágenes.

Esas imágenes fotográficas son un modo de lenguaje. La comunicación no verbal con las cosas y los seres cobra en su mundo interior un cuerpo de correspondencias y variaciones que amplían su exploración hacia nuevas motivaciones. Lo testimonian. Son prueba de sus preferencias. A través de sus fotos se puede intentar penetrar en su universo interior, acceder a la esfera de sus intereses, donde se detiene la penetrante acuciosidad de su mirada y los modos de hacerlo. Construye series de imágenes precisamente cercanas en los motivos y modos. A una serie puede seguir otra y luego otra diferente. Es su manera continuada de atrapar lo existente desde su perspectiva de mirada. El encadenado de las imágenes permite articularlas y vislumbrar cuáles son sus puntos de detenimiento y las maneras de aplicar el instrumento fotográfico para conseguir determinados efectos serios. Es la satisfacción de conocer cómo accionar la cámara de diversas formas desde las cuales lo captado adquiere propiedades visuales, sin que estas sean presupuestos intencionalmente buscados en cuanto a complejidad de concepción consciente. Son el resultado de un proceder, de una aventura sorprendente en las relaciones entre ella y el aparato fotográfico.

En la calle, las edificaciones y los objetos vistos a través de su reflejo en las vidrieras ocupan un lugar central. Uno de los motivos recurrentes que recorren sus fotografías es la fijación de su propia imagen personal observando las cosas a través del reflejo en los cristales de las vidrieras de las tiendas, o enfocando el ojo de la cámara sobre sí misma sin mediar nada entre ellos. La persistencia de su propio rostro hace de sus fotos una recurrente e inagotada introspección hacia la imagen de sí misma. Su indagación vuelve una y otra vez a él. Los cristales de sus espejuelos parecen conferirle una duplicación. Ella ve a través de esos cristales, son otros los de las vidrieras y espejos los que reflejan su imagen y las de las cosas frente a ellos. Los lentes de la cámara se agregan a esa mediación.

La luz le llama tan poderosamente que con frecuencia el flash se refleja como un destello en una parte de sus fotografías. Ese efecto recurrente forma parte de su universo de imágenes. Se sobrecoge al contemplar esos ocasionales estallidos de luz, los cuales dejan sus efectos sobre las imágenes, sean sus autorretratos u otras zonas de los espacios interiores o exteriores.

Pudiera pensarse que a través de sus autorretratos se retrotrae a las fases tempranas de la percepción identificadora del yo por el sujeto individual frente al espejo, acucioso reconocimiento de su *alter ego*, que Plaget y Lacan desarrollaron anteriormente en cuerpos teóricos en afamados estudios sobre la psicología cognitiva. Es el sujeto, el yo que se mira ante el espejo y se reconoce en la dualidad de ser él y su otro semejante. Su imagen devuelta, con la cual interactúa, acentuada o casi circunscrita en Sarah a una parte de su rostro o a sus ojos.

A su interés por su propio rostro se suma el desbordado al de los familiares. Su entorno familiar es también uno de los preferidos centros de su atención. En ese caso se detiene a captarlos a veces de modo fragmentado, enfatizando preferencialmente el rostro de aquellos. Eso manifiesta cuánto de indagación la impulsa hacia los sujetos-otros en su figuración humana. No obstante, el propio rostro de ella es el principal centro de su curiosidad, sea en su medio doméstico o en la ciudad, a veces en relación con algún familiar.

Otras veces, de modo sorprendente se enfoca en procedimientos abstractos de color casi homogéneo con tonalidades cálidas, en ejercicios que pudieran hacer pensar en exploraciones experimentales de diseño, igualmente serias y con variaciones mínimas. O recurre a movimientos de barrido o retardo de la imagen generando efectos especiales en las figuras captadas. Una especie de multiplicación o de reverberación. Eso le confiere un valor expresivo.

La cámara es el sistema de registro de lo observado por Sarah, permite acceder a su peculiar universo conformado por los espacios de la casa donde habita o pasea por la ciudad. No opera como apéndice, como aparato externo en tanto ajeno en naturaleza y estructura a ella como persona. Forman los dos un todo casi único, una dependencia, una especie de gusto-a adición de la cual no se separa, ni nadie de sus familiares y conocidos pretende hacerlo. La cámara son sus ojos, y las fotografías tomadas, su memoria.

Los encuadres de sus fotografías dejan traslucir el carácter de juego con que aborda el empleo de su cámara, instrumento que desde que inicialmente poseyera no ha dejado de utilizar. Deja ver una preferencia marcada por los encuadres inusuales. El eje de la cámara desplazado en diagonal confiere a sus imágenes un dinamismo, una aparente inestabilidad del orden de las cosas. Parece haber cierta jocosidad en ello, como si una costumbre personal de mirar ladeando la cabeza le sugiriera el carácter especial y distintivo respecto a la imagen observada con la cabeza y la cámara en posición horizontal. Es tan frecuente su empleo de la cámara ladeada que conforma una impronta estilística suya en una parte significativa de sus fotografías. Esas peculiaridades permiten reconocer en ella un modo de captar la visualidad de manera no acostumbrada, lo cual despierta la indagación de por qué estas preferencias de Sarah N, reconocibles en las sucesivas exposiciones montadas con sus fotos.

La ciudad, aunque presente, ocupa en parte un carácter subordinado. Aparecen los edificios desmaterializados en el reflejo no tridimensional de las vidrieras acompañando como fondo la presencia de ella. El espacio de representación de lo real arquitectónico se aplatina. Está conformado de una esencialidad diferente, como ocurre en lo virtual de la pintura. A veces fotografía directamente y de modo fragmentado lugares ciudadanos emblemáticos, sin mediación alguna de reflejos en los cristales. Con un tratamiento semejante resalta los detalles figurativos, cromáticos y texturales de las decoraciones arquitectónicas y de interiores ornamentados. Al captar las esculturas artísticas de figuras humanas en la monumentalidad pública y en los museos, acentúa en muchas ocasiones su corporeidad, vista desde diferentes angulaciones que resaltan sus cualidades físicas volumétricas. Igualmente le atrae la presencia de figuras humanas representadas en pinturas de cuadros en museos y en los techos de los teatros. Siempre es característico en Sarah la visión fragmentada, rara vez deja ver la totalidad de la imagen, pues sitúa la cámara de tal modo sin reconocer esa convención generalizada de mostrar a lo tomado en su integridad.

A manera de una serie, la toma del laberinto del interior de su boca deviene penetración hacia la arquitectura interna de sí misma, porque ella es para ella misma un misterio y sigue siendo el tema mayor de su fotografía, siempre bajo la tónica de ese carácter fragmentado. Parece que la visión total le es ajena, al no percibirla no la capta, y por eso se aparta de las reglas convencionalizadas más acostumbradas de la representación visual. Sarah, por consiguiente, desarrolla sus propias convenciones. Resultado de su forma de aprehensión de la fotografía, donde traza determinadas pautas el movimiento de sus manos. Esas singularidades de su modo de mirar y de operar la habilitan para hacer una fotografía inusual pero consistente, en tanto mecánismos que, luego de aparecidos en el momento de la toma fotográfica, la memoria condiciona al volver sobre esa manera de captación de lo externo.

Sarah se mueve con su cámara porque es un aditamento esencial de sus ojos. Aun más ventajoso que sus espejuelos. Hay quienes conforman las imágenes de su universo personal desde sus propios ojos. Ella requiere ese instrumento porque es su manera de incorporar lo existente a la memoria de su existir en el mundo. /

[1] Siguiendo ciertas pautas desarrolladas previamente por las artes plásticas en convenciones desde el Renacimiento hasta el siglo *xx* y más, quebradas en ocasiones por modificaciones introducidas por los nuevos modos de representación del arte moderno, del cual la fotografía también es deudora.



Marila Sarduy / *ISA: Ingenio y figuras* / Fotografía /

De monumentos y sitios históricos /

Virginia Alberdi /

Durante los meses de agosto y septiembre se presentó en el Hotel Riviera una selección de las obras que participaron en el primer concurso de fotografía Lente Artístico, destinado a estimular la relación de los fotógrafos con los espacios que revelan la riqueza arquitectónica, ambiental, urbanística e histórica de La Habana, que ofrece una novedosa mirada a los monumentos y sitios históricos de la capital.

Este concurso, auspiciado por el Centro Provincial de Patrimonio Cultural de La Habana, contó con la participación de ochenta y dos concursantes y un total de doscientas veintiocho obras, de ellas nueve fotos fueron descalificadas por no ajustarse a las bases, así que el total de obras vistas por el jurado ascendió a doscientas diecinueve. El jurado, presidido por Nelson Ramírez de Arellano, artista y director de la Fototeca de Cuba, e integrado por Virginia Alberdi, especialista de la

Editorial Artcupano y Jorge S. Garcell Domínguez, investigador, escritor y especialista de la vicepresidencia de Monumentos de la Dirección de Patrimonio Cultural, otorgó: Primer Premio a la serie *ISA: Ingenio y figuras*, integrada por ocho fotografías de Marila Sarduy Salati, en el cual aborda la particular arquitectura de una

de las edificaciones del complejo de las Escuelas de Arte de Cubanacán, vista a partir de composiciones inusuales. Segundo Premio a *Leva Fanezo*. Tercer Premio a *Clanerigg 1953*, de Jean Carlos Vega.

Además se entregaron dos menciones a las obras *Sin Título*, de los artistas Frank E. Marrero Robles y Anibal Ruiz Elizondo. Más allá de los resultados del certamen, la respuesta de los artistas ofrece al espectador nuevos ángulos y perspectivas sobre edificaciones y espacios que, a fuerza de ser parte de nuestro entorno cotidiano, no siempre valoramos en toda su dimensión y que contribuyen a la sensibilización con el cuidado y preservación de los valores patrimoniales de la capital, con lo que se anotó un nuevo tanto. Con este certamen se evidencia que la Dirección de Patrimonio ha situado, entre sus estrategias promocionales, la alianza con creadores de diversas expresiones artísticas que coadyuvan a desarrollar actitudes cívicas y percepciones estéticas sobre los valores históricamente acumulados. Tras los satisfactorios resultados, existe la aspiración de convertir este Concurso de Fotografía Lente Artístico en un evento de carácter nacional. /



Jean Carlos Vega / *Clanerigg 1953* / Fotografía /