

cartelistas participantes [de izquierda a derecha]
 michelle miyares · robynne rage · edel rodríguez *mola* · jeff kleinsmith · laura llópiz · darin shuler
 idania del río · kelsey gallo · fabián muñoz · carlos ruiz · alucho · jesse ledoux
 darwin fornés · sasha barr · raupa · chelsea wirtz · roberto ramos · victor melendez
 nelson ponce · vanessa blea · pepe menéndez · eroyn franklin · giselle monzón · dereck vander griend
 david gallo



Redacción de ArteCubano / Número 8 / Publicación mensual editada por el sello Muecubano Ediciones del Consejo Nacional de las Artes Plásticas y Dirección de Artes de la Habana / Edición de esta edición: Isabel María Pérez / Jefa de edición: Sandra Sosa / Redacción / Editor: María Pérez / Redacción: Mónica Peraza, Ramón F. Caba, Rocío, Martínez Bermejo, Abel González Fernández y Virginia Abard / Diseño: Fabián / Fotos: Juan Carlos Romero / Web: Jucallonso / Comercial: Yvandra Mancabó Pérez / Comenta: artecubano.cult.cu / Impreso en el Combinate de Periódicos Gramma / INEPS 0408 / Precio de venta: 1 peso / Colaboraciones a: / isabel@artecubano.cult.cu / sandra@artecubano.cult.cu / maria@artecubano.cult.cu / Percepción Fabián /

[en esta edición]
 Entrevista a Rubén del Valle Lantarón en ocasión de la 12 Bienal de La Habana [2-4]
 Factoría Habana: René Francisco Rodríguez, Rocío García y Carlos Montes de Oca [4, 5]
 CRAC Valparaíso [5]
 Pulso [6, 7]
 Pedro Pulido y Rosnier Piedra: esculturas en la calle 23 [6, 7]
 Jesús Lara Sotelo en el Museo de la Revolución [7]
 Dialogues in Cuban Arts en Casa de las Americas durante la 12 Bienal [8, 9]
 Luis Manuel Otero Alcántara: Miss Bienal [10]
 Tic nervioso [10, 11]
 Susana Pilar Delahante: *Lo llevamos rizo* [11]
 NANO en la galería Teodoro Ramos [12, 13]
 Animal Planet en Luz y Oficios: Hilda María Rodríguez y Elvis Céllez [14]
 Happy Together: entrevista a Yanela Miranda [15, 16]

[editorial]

Decir que la Bienal de La Habana tiepe una deuda con la cultura cubana, ha sido una frase que se ha vaciado progresivamente de significación. Cuando hace treinta años se realizó la primera edición del evento, un joven equipo de curadores se propusieron estudiar la producción artística del llamado Tercer Mundo, ofreciendo la posibilidad de visualización y diálogo entre creadores de regiones periféricas. Así la Bienal fue ascendiendo escalonadamente para posicionarse entre las exhibiciones fundamentales de arte contemporáneo, y convertirse en referencia de megaexposiciones e investigaciones que abordan la bienalología. La recién finalizada edición del encuentro, aportó una nueva organización encaminada a activar micropúblicos y a desanclar-se de los modos habituales de legitimación. La novel estructura, ha incitado a la polémica por su descentralización y aparente disolución de la muestra central, frente a otros grandes proyectos que llamaron la atención durante la 12 Bienal de La Habana. *Noticias de ArteCubano* ha hecho confluír los criterios de los curadores de dicho evento, junto a la opinión de especialistas y artistas que de algún modo estuvieron inmersos en el evento. Con esa intención hemos dedicado cuatro números consecutivos a la convergencia de análisis y puntos de vista, que nos ofrecen una visión más específica del fenómeno que cualquier ejercicio escritural, casi siempre acompañado de una postura parcializada. Estas entrevistas, que constituyen un *corpus* considerable, devienen una mirada múltiple a la recepción de la 12 Bienal de La Habana y a sus logros y deficiencias: concertando voces usualmente desencontradas y articulando una comunicación que pretende relajar tensiones en el camino para saldar verdaderas deudas. /

[Redacción de Noticias de ArteCubano]

12 bienal: el arte cubano confluye con producción artística mundial/ entrevista a rubén del valle lantarón [presidente del consejo nacional de las artes plásticas y de la bienal de la habana]

Isabel María Pérez /

¿Qué significó e implicó para la institución arte hacer esta 12 Bienal de La Habana [BH]?

Ante cada nueva edición resulta siempre un reto, un compromiso. En primer lugar, la BH se organiza en condiciones muy difíciles para un evento de esta naturaleza. Cualquier similar, incluso de menores alcances, cuenta con presupuestos millonarios, pero en nuestro caso son muy escasos. Además, en esta oportunidad, la BH se desarrolló en un contexto político muy desfavorable desde el punto de vista externo, a partir de una campaña que se desató desde un grupo de artistas y de instituciones que pertenecen al *mainstream* internacional. A partir de los sucesos del 30 de diciembre con Tania Bruguera, se produjo un beligerante llamado a boicotear la Bienal. Una vez más, nuestro evento se tornaba una especie de rehén de la filosofía en contra de la Revolución.

A pocos meses de inaugurarse la BH, comenzó un ingente llamado internacional instando a los invitados a que declinaran su asistencia al evento. Solo cuatro respondieron, entre artistas y críticos. No obstante, se creó un ambiente desfavorable, muchas tensiones, mucha presión. Se llegó a difamar al movimiento artístico cubano, incluso llamadas personales a un grupo de artistas específicos intentando presionar. Todo ello nos ponía en una posición muy compleja, y nos hacía desviar muchas energías y horas de trabajo a esas escaramuzas, restándolas de nuestra principal misión, que era la organización del evento. Paradójicamente se produce una especie de “superinterés” de los principales medios de prensa norteamericanos haciendo un llamado a visitar la Bienal y caracterizando a Cuba como una especie de reducto, el último “tesoro escondido” del arte a nivel internacional.

Resulta un desafío extraordinario darle continuidad a una de las historias más hermosas, paradigmáticas, de la cultura cubana. Sigue siendo el mayor espacio de visibilidad y proyección del arte cubano, escenario de confluencias con una parte de la producción artística mundial.

Este mismo periódico ha publicado recientemente algunas valoraciones donde se asegura que en las últimas ediciones muy poco ha hecho el evento por la promoción de la plástica nacional. ¿Qué opinión le merecen estos juicios?

De ingratitudes está plagada la historia de la humanidad. No creo que esta percepción sea exclusiva de los más jóvenes. Cuando escarbas un poco en las opiniones que sistemáticamente han emitido algunos artistas y críticos se constata total desconocimiento del papel que ha jugado el evento. Incluso creo que todavía es más valorado a nivel internacional, probado en textos, libros, eventos.

Un ejemplo: el evento realizado por el 30 aniversario de la Bienal. Directores de bienales, artistas de primera línea, críticos internacionales, más allá de sus abordajes específicos estuvieron de acuerdo en significar la gran relevancia que ha tenido el evento no solo para los creadores del patio; sino para toda la proyección del arte de los contextos menos favorecidos, lo que algunos persisten en llamar Tercer Mundo y otros denominan Sur, o arte de los márgenes. La propia metodología de trabajo de nuestra Bienal, con su naturaleza transterritorial y descentralizada, resulta todavía cita obligada para cualquiera que aborde el arte de la pasada y presente centuria.

El tiempo, la historia, la opinión objetiva, desprejuiciada, permitirán un día aquilatar realmente cual ha sido el impacto de las sucesivas ediciones del evento. Habría que revisar currículum a currículum de un grupo de artistas antes y después de su participación y hacer un análisis serio. Ese quizás sería un buen ejercicio, que ayudaría a relegar tanta improvisación y juicios sin fundamento. Es indiscutible el impacto que ha tenido la Bienal en cada una de las carreras de los artistas invitados. Incluso, aunque en algún caso particular esto no pueda verificarse de manera puntual, el reconocimiento de lo que es el arte cubano, de su proyección como campo extendido, no es el mismo antes que después de la BH.

¿Cuál es la recepción que a su juicio ha tenido el evento a nivel de la crítica y del público nacional e internacional que nos visitó...?

Esta edición se ha movido en antipodas. Por un lado una recepción de fascinación, de total aprobación, y por la otra, en el otro extremo, criterios que la niegan de mane-

ra furibunda. Me recuerda aquello de los apocalípticos y los integrados. Por el medio, muchos matices, que son en última instancia los que prefiero evaluar.

Es indiscutible que esta edición tuvo un impacto inédito en el público nacional. Uno de los grandes retos para la creación contemporánea es la falta de un público que participe y evalúe, asuma y critique el hecho artístico. Como resultado del propio devenir de la Bienal, esta intención de involucrar al arte con la vida como uno de los grandes anhelos de los artistas desde el siglo *xx*, en esta última edición, tuvo sus mejores resultados. Lo que ocurrió es fruto de las estrategias de acción del arte a nivel internacional, del devenir y el desarrollo del propio evento y de una política cultural que ha propiciado y privilegiado la más amplia democratización del consumo del arte. No rebajando a los públicos a consumir una propuesta banalizada, sino desde los propios discursos de la vanguardia más contemporánea. Los niveles de participación superaron todas las estadísticas verificadas anteriormente.

En esta edición, los especialistas del Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam [CWL] se propusieron llevar a niveles más radicales la inserción del arte en los entramados sociales. Subvirtieron el concepto de megaexposición, buscando propiciar el diálogo con públicos provenientes de diversos campos. Lo mismo pretendían acceder a públicos relacionados con las ciencias, como fue lo ocurrido en los espacios de la Universidad de La Habana, o a aquellos que habitaban comunidades específicas, como Casablanca o los alrededores del Parque Trillo, entre otros.

Casablanca había tenido un protagonismo en el desarrollo de La Habana de los primeros años del pasado siglo, por poseer un grupo de industrias que la convirtieron en un enclave básico. Luego, se tomó un lugar muy venido a menos. La BH subvirtió esta circunstancia, convirtiendo Casablanca, por un mes, en el centro del mundo. Un grupo de proyectos seondearon la historia, el devenir social, económico y político de la comunidad. Además, el evento vehiculó la recualificación de algunos espacios, abrió un mundo de posibilidades éticas, estéticas, humanas, a sus habitantes. Casablanca se convirtió en un Museo de Arte Contemporáneo vivo, dinámico, complejo... Asimismo sucedió en el Parque Trillo: obras nada complacientes fueron a dialogar con ese entramado complejo del barrio de Cayo Hueso.

En el programa colateral dos proyectos propiciaron este tipo de participación masiva. En el primero de ellos, Detrás del Muro [DM], la afluencia de visitantes fue tal que nos obligó a cerrar el malecón todos los fines de semana para garantizar la libre circulación por la avenida. Considero un fenómeno cultural sin precedentes ver como numerosas familias [sin ron ni *reggaeton*] se movían hacia esa arteria a dialogar con las obras, a retratarse con ellas, a intercambiar con los artistas... obras que se superaron, transformaron en el contacto con el espectador... Ricardo Rodríguez, Carlos Nicanor, presentaron propuestas pléticas de contradicciones, de lecturas encontradas y posibilidades de recepción de muy diversa temperatura... expresión de los desafíos actuales. Cada proyecto porta una cantidad de matices, discursos y maneras de ver y entender el arte que pueden ir desde una pista de hielo, que desde lo lúdico refiere necesidades y aspiraciones humanas hasta la obra de Gleixis Novoa, minimalista e intimista, en una ruina perdida. Prefiero leer desde la complejidad. Algunos han leído el trabajo de Arlés del Río solo como una playa donde las personas iban a divertirse, pero la considero una pieza de múltiples y complejas lecturas, incluso desde su propio título, *Resaca*: un llamado a la reflexión, la crítica y la evaluación de lo que está pasando en nuestro país. Quiero significar el componente lúdico consustancial a una buena parte de la producción contemporánea, presente en la mayoría de estos proyectos. No creo que haya un gesto más lúdico que el protagonizado por Duchamp cuando colocó un urinario en una galería o convirtió una bicicleta en obra de arte. Ello se emparenta con ese acto desacralizador, cínico, contestatario, crítico, que forma parte de lo mejor de la tradición artística cubana.

Igualmente la exposición Zona Franca [ZF] tuvo niveles de aceptación muy superiores a los que se lograron en ediciones anteriores. Recuerdo, por ejemplo, en la Décima Bienal cuando el Comité Organizador debió tomar la dolorosa decisión de cerrar una semana antes porque no



Manuel López Oliva, vista parcial de Cambiar de máscara [Cuba] Alexander Guerra, de la exposición Efecto Placebo [Cuba]

subía nadie a la fortaleza. Resultaba un gasto extraordinario de recursos económicos y humanos, pero el espacio estaba vacío. Tremendamente frustrante que no le interesara al público después de tanto trabajo, de tantas tensiones y tantas energías. Nuestro reto mayor estuvo, entonces, en subvertir esta situación, sin concesiones, con alto rigor, pero con intencionalidad.

ZF se preparó en alrededor de tres meses. Cuando observas la cantidad de propuestas, exposiciones, miradas de los artistas y del arte cubano, se aprecia lo complejo que es hoy en día el campo de las artes visuales, lo diverso, las contradicciones que encierra. Perspectivas esteticistas, más apegadas a lo conceptual, a lo minimal, a las concepciones etnológicas, identitarias... la creación artística es un acto de libertad y cada cual tiene el derecho de escoger qué camino seguir... ZF mostró una parte de esa diversidad.

En el orden personal, el mayor acierto fue precisamente la cantidad de público que movilizó: muchas familias enteras, gente muy joven sin ninguna tradición o práctica de participar en eventos de esta índole. Hoy, cuando las preferencias de la época transitan por otros caminos y se empodera la sociedad del espectáculo, la superficialidad y el apartarse de cualquier compromiso con la realidad, activar otros resortes e invitar a los diversos públicos a compartir una experiencia diferente no es un reto simple. Por eso la muestra comportaba también ese carácter ilustrativo de una zona extendida del arte cubano. También, por supuesto, críticos, directores de museos y galerías, artistas, pedagogos, especialistas visitaron recurrentemente esos espacios. Esa diversidad me satisfizo, la cultura no solo es un acto de sacrificio, considero lícito [e imprescindible] propiciar el goce, el disfrute, lo lúdico y participativo... Tampoco creo que la vocación esteticista sea peyorativamente una mirada para el mercado. Se puede ser tan vulgarmente merchachiflero lo mismo con un *performance* o una obra conceptual que con la más delicada y cuidada acudeela...

¿Cómo evalúas esa parte de la recepción crítica de ZF que la homologa con la feria de arte, el mercadeo o la superficialidad?

Quien compara ZF con una feria desconoce los principios esenciales de esta modalidad comercial. En primer lugar, las ferias son espacios de las galerías comerciales, ni siquiera de los artistas. Nos propusimos algo diferente, que no obedecía ni al modelo Bienal donde el papel preponderante es de la curaduría, ni la Feria donde el rol

principal es de la galería. ZF proponía que el protagonismo fundamental lo tuvieran los artistas, la creación, y que expresara la diversidad del corpus de las artes visuales generadas por los nacidos en la isla. Esa fue nuestra metodología, nuestro punto de partida.

Uno de los peligros fundamentales que tiene el mercado es que homogeniza. Da una clave del éxito e impone modas. No soy crítico ni curador, mi análisis siempre es desde la gestión de la política cultural. Un principio esencial del desarrollo humano, que coincide con una estrategia cardinal de nuestra política cultural, se refiere a promover la diversidad, la defensa de la diferencia, de la libertad de cada artista para asumir un discurso, una estética, una manera de expresarse. Esa es una cuestión que tenemos la responsabilidad de preservar.

Nuestras periodizaciones tienden a ser muy cerradas, como todo proceso de selección. Pero, ciclicamente, la historia hace reevaluaciones y al final afloran artistas, grupos, movimientos olvidados, desechados, desconocidos... ese es el laberinto de la historia del arte, del nacional y del universal. La gestión del Consejo Nacional de las Artes Plásticas [CNAP] en los últimos años ha estado encaminada a mostrar la diversidad. Todos nuestros críticos y curadores, cuando la moda de la postmodernidad insistían en el discurso descentralizado, de los márgenes, del reconocimiento a lo fragmental. Sin embargo, muchos de quienes desde el punto de vista teórico abogan por la diversidad, cuando se enfrentan a un análisis concreto, casi siempre acotan, y en rangos muy limitados, qué es el arte, qué es la calidad y qué es lo válido. Desde el punto de vista estético, pudiera tener algún valor específico, pero desde la política cultural es peligroso. Tenemos la responsabilidad de defender la pluralidad. En última instancia la cultura es un elemento polidérido, más un mosaico conformado que un cuerpo acabado, perfecto. Por otro lado percibo, a veces, un discurso de algunos curadores que desconocen el papel del artista y se olvidan de su rol específico como agentes mediadores.

De cara al futuro, tenemos que ser más rigurosos. Estoy insatisfecho con obras, con artistas, que no se esforzaron ni comprometieron lo suficiente y el Comité Organizador no tuvo la determinación o voluntad de desestimar su participación. Considero que los especialistas de nuestras instituciones tienen que ser más rigurosos con la selección, con el diálogo y la exigencia con los creadores, pero ningún curador o institución podrá sustituir jamás la capacidad creativa de los artistas. El respeto a los artistas y los creadores es esencial para el desarrollo de una cultura.

Ténganse en cuenta, por otro lado, que un grupo de instituciones que no pertenecen al Ministerio de Cultura ni se subordinan a él administrativamente, cada vez más afianzan una tendencia a organizar sus programaciones propias, según sus intereses particulares, a diferencia de lo que ocurría en los ochenta y los noventa. Recuerdo que en la Décima Bienal, que el equipo curatorial se demoró un poco en decidir qué espacio iba a utilizar, cuando fuimos a contratar La Cabaña ya había sido contratada por un “emprendedor particular” para hacer su exposición. Y me pregunto, ¿qué pasaría si ZF hubiera sido convocada por entes privados, cuales hubieran sido los resultados y cual la evaluación de quienes hoy se alarman de una exposición de este tipo? La institución tiene la responsabilidad de coordinar, gestionar y tratar de democratizar la gestión de promoción de las artes visuales. Eso es un reto, pero también un derecho que no vamos a ceder ni a negociar.

La comunicación, los programas central y colateral resultan también generadores de polémicas... Plantearse una exposición hoy en día implica también la manera en que comunicas el fenómeno, de acuerdo a las premisas curatoriales y al alcance que te propones en cada caso. Considero que las muestras colaterales, en sentido general, se diseñaron desde la perspectiva comunicacional. Incluso, algunos elementos de su campaña, como fue el uso de las banderolas a lo largo de todo el malecón habanero, han servido de pauta a otros eventos culturales que han ido sucediendo después.

Aseverar que la promoción de las colaterales se fue por encima de la de la muestra central es desconocer la naturaleza de cada una. No podemos olvidar que existe un interés, diría que natural, de reflejar lo que está pasando con el arte cubano. Tenemos la obligación de subvertir esta tendencia, y considero que en los últimos años la propia dinámica del evento ha ido dictando cuáles son las prioridades en cada momento. Pero todavía hay muchas lagunas desde el punto de vista organizativo y de comunicación.

Todavía la BH, su cuerpo gestor, tiene que concebir con mayor intencionalidad esa zona de su trabajo. La práctica dicta que cuando no generas y desarrollas ese discurso, otro lo va a suplantar. Ahí la institución tiene mucho que aportar, sobre todo el equipo del CWL, y concebirlo desde el inicio asumiéndolo como elemento tan esencial como puede ser la selección de los artistas o la

producción de los proyectos. Lamentablemente eso todavía no está jerarquizado en el nivel que precisa.

La proyección comunicativa de la B no coincidió con la de los proyectos colaterales, fundamentalmente ZF y DM. Mientras la BH desde su concepción medular, desde el discurso conceptual de sus gestores, estaba proyectada hacia lo micro, hacia el diálogo íntimo, las colaterales fueron concebidas para acceder a los más amplios públicos. Estrategias distintas, que responden a conceptos de gestión, donde cada cual lo concibió y ejecutó según estaba previsto. Uno muy revolucionario, tendiente a lo micro, y otros a lo macro. No creo que una cosa solape o niegue a la otra. Ambas se mueven en niveles válidos, con conceptos diversos que enriquecen el campo cultural cubano.

Alguna crítica está haciendo un análisis desligado de la historia. Hay un tópico que se repite insistentemente sobre la coherencia entre el programa central y el colateral. Después de Lillian Llanes, soy el directivo que más tiempo ha estado al frente del evento. Ya desde la octava edición, que fue mi primera experiencia, el programa colateral se conformaba simplemente con lo que el equipo de curadores del Lam iba rechazando. El Centro de Desarrollo de las Artes Visuales [CDAV] y el CNAP, simplemente, iban distribuyendo los espacios. A partir de la novena edición decidimos que el por ciento fundamental de las colaterales se destinaría al arte cubano.

Durante el tiempo que he estado más cercano al evento: desde la octava a la duodécima edición, nunca la metodología de trabajo ha sido simultánea o paralela entre la muestra central y las colaterales. La BH se convoca bajo un tópico, una premisa conceptual a partir de una investigación. Se decide de conjunto una nómina y se convoca a los artistas. En el caso del programa colateral se prescinde de un tema, siempre ha sido libre, lo cual es expresión de la diversidad que persigue y de la libertad que entraña respecto al evento central. La BH es un evento internacional, cuya nómina de alguna manera tiene que equilibrarse numéricamente en cuanto a las representaciones nacionales. Por ello la nómina de los artistas cubanos es muy limitada. Tema debatido. Sin embargo, aquellos artistas “mimados” por el evento, invitados a un par de sus ediciones anteriores, en muy breve tiempo son reemplazados por una nueva “camada” de creadores más jóvenes, lo que responde a la dinámica de nuestra formación especializada... Tenemos la responsabilidad de ofrecer posibilidades de visibilidad más amplias que lo que esa selección supone en cada edición.

La BH es un evento gestionado, concebido, curado desde el CWL. Pero alrededor de este evento hay un contexto, y los contextos no siempre pueden estar controlados en el sentido estético, de proyección y promoción. Incluso hoy el país cada día se proyecta más hacia una diversidad y coexistencia de actores. Ya no solo operan nuestras instituciones; coexisten Organizaciones No Gubernamentales [ONG], gestores privados, instituciones culturales no administradas por el Ministerio de Cultura. No creo que podamos controlar estas gestiones específicas, nuestro papel debe ser intentar coordinar y conciliar esas estrategias concretas. Cada día habrá más diversidad en los componentes del campo cultural y la institución no puede ni debe pretender ella sola ejercer un discurso único, monolítico, porque eso también sería peligroso desde el punto de vista de la política cultural.

Cuando dirigí por primera vez una edición de la BH, en la novena edición, muchos me dijeron: “Eso es un proyecto muerto, estás loco”. Ver que esta duodécima edición es capaz de generar tamaña polémica y despertar tan caras pasiones, la certifica con mucha salud. Hay que seguir discutiendo, lo mejor de la BH sigue siendo su estela, su vitalidad. El CNAP no selecciona los artistas participantes, su complejo de instituciones gestionan los eventos, la programación y la proyección en sentido general en el campo de la visualidad. El CNAP crea un clima que favorece esta diversidad. Nunca he definido, en lo personal, la participación de uno u otro creador. Esa es una responsabilidad de las instituciones, cuyos especialistas conforman unos u otros equipos de trabajo, según las exigencias del momento o el proyecto en específico.

La gestión cultural no es un acto administrativo, es un proceso muy complejo de discusión, evaluaciones y decisiones. La crítica se mueve en diversos escalones, pero puedes constatar que la BH se ha hecho eco en todas las publicaciones importantes del mundo. En Cuba hubo una presencia inédita, abarcadora, en todos los medios que circulan en la isla durante el mes del evento, [televisión, radio, prensa plana] incluso durante un largo tiempo posterior, a diferencia de ediciones anteriores, cuando luego de 10 o 15 días parecía que todas las posibilidades comunicativas estaban agotadas. La mayoría reconoce en esta ocasión las particularidades de la BH que la han hecho singular en el contexto de los eventos similares que suceden en el mundo, reconocen la altísima participación de



Angel Ramirez, No es de fiar [Cuba] Meira&Toirac, Ave María [Cuba] [Vista parcial de la muestra El Péndulo de Foucault]

público, la riqueza del movimiento artístico cubano, más allá de los cuestionamientos y los impactos que tienen las circunstancias del mercado o de la globalización.

Quienes aseguran que la BH ha perdido su mística probablemente dejaron la suya abandonada en algún rescoldo, diluyendo la razón en los sopores de una identidad intelectual mal asumida. La ética, en algunos casos, parece estar reñida con la audacia escritural. Las barricadas se construyen hoy por vericuetos nebulosos.

La BH crece, se multiplica y se desplaza en el entramado de la ciudad, expandiendo sus públicos e intereses. Me cuentan de la quinta o la sexta edición, cuando con tres o cuatro ómnibus bastaba para mover a todo el público asistente, sin embargo ahora los visitantes se mueven por miles. ¿Es posible en esa amalgama de cientos de exposiciones asistir, comprender o deslindar desde lo comunicativo lo uno de lo otro? ¿Quienes pretenden esto no se aferran acaso a algo que ha sido superado por la vida, por la producción cultural contemporánea, donde nadie puede verlo ni saberlo todo? Recuerdo una conversación con Guillermo Gómez Peña en la décima edición cuando me aseguraba que una de las cosas que más le gustaba de la BH era su ex-centricidad. Un evento que no está concebido para que un grupo de críticos o entendidos pueda “apreciar” una propuesta en una gran pechera donde se ofrecen visitas guiadas y textos explicativos. Desde el momento en que el equipo de curadores del CWL se propone descentralizar el evento, desechar el modelo de la gran muestra exhibitiva, insertarse en otros tejidos del conocimiento, están generando un proyecto desde postulados que considero entre los más revolucionarios que ha propuesto la BH a lo largo de su historia, y en el contexto contemporáneo pone en crisis el concepto de recepción que hasta ahora hemos operado.

Por una cuestión de respeto elemental, el punto de partida de la crítica debe ser enjuiciar aquello que se ha propuesto el equipo de curadores, y no armarse un rollo propio, una suerte de Bienal personal que cada uno de ellos pretende implementar y leer según lo que le “intereso” o le “gusto”. El equipo de curadores se propuso dinamizar el radio de acción del evento, dinamitar el concepto de público, involucrando lo que pudiera definirse como el público del contexto, dilatar el sentido de programación... El público del proyecto de Casablanca era la comunidad que día a día habita esos espacios, y quienes tradicionalmente no tienen acceso a un hecho artístico cultural de esta magnitud. De pronto, ese público tiene ante sí la posibilidad inédita de participar –en diferentes grados y desde diversas perspectivas– a grandes maestros como Daniel Buren [padre del arte político] y a Juvenal Rabelo [Premio Nacional de Artes Plásticas de

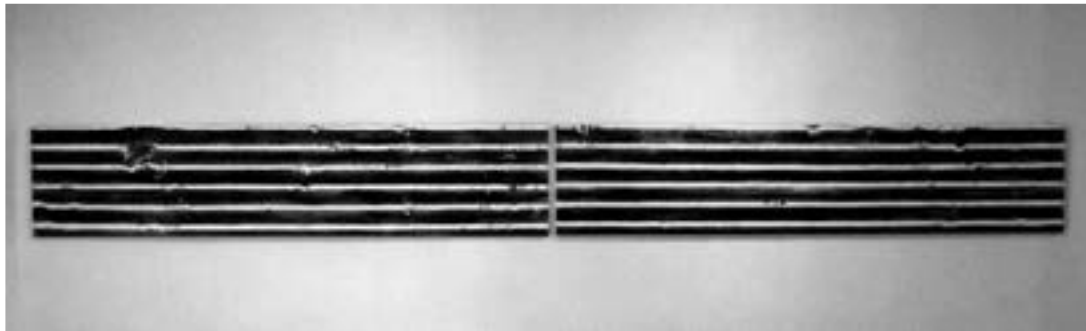
Venezuela). La población tuvo también la oportunidad de interactuar entre tantos otros con Gisela Munica, o con *Echando Lápiz*, o con Pico Estudio, caracterizados estos últimos por una práctica comunitaria donde el esfuerzo rebasa la transformación física del espacio para buscar un cambio en las personas, un acto cívico. Lo mismo está pasando, simultáneamente, en una comunidad científica, en este caso en la Universidad de La Habana [UH] donde se están tratando temas relacionados con la genética, con la bioética, con el respeto al medio ambiente.

La concepción del arte contemporáneo entraña hoy una perspectiva distinta de lo que debe ser la recepción y el contacto con el público. Esto a mi modo de ver es positivo, porque dilata los márgenes y propicia lecturas desjerárquicas, espontáneas, inéditas. En este modelo de gestión eso otro público “habitual”, por decirlo de alguna manera, tiene que seleccionar, ejercitar la capacidad de elegir y discernir. ¡Qué bueno que en un país como el nuestro, donde persisten limitaciones y carencias de toda índole los interesados en un evento de esta naturaleza se enfrentan a la disyuntiva de tener que discernir lo que les interesa, de desarrollar la capacidad de elegir! No se trata de lo que te toca por la libreta! Eso también es un acto de libertad.

De cara al futuro la proyección a nivel de política que el CNAP va a desarrollar respecto a la BH

La BH que es nuestro principal evento y a ello dedicamos todas nuestras energías, nuestros recursos y nuestra salud, en el orden personal y en el de la mayoría de mis compañeros. Para ser fiel a la tradición y al respeto que tiene el CNAP por la Bienal tenemos que esperar a la propuesta conceptual y organizativa del CWL sobre la décimo tercera edición para trazar cualquier estrategia de trabajo. Solo estamos piendo que sean más rigurosos en cuanto al cumplimiento del cronograma de trabajo que permita también una mayor preparación y proyección de lo colateral.

Nuestra prioridad siempre ha sido, es y será la muestra central de la Bienal de La Habana [BH] gestada desde el Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam [CWL]. /



Factoría Habana en la 12 Bienal de La Habana/

Claudia Taboada /

A los pies de su majestuosa fachada se escriben historias sin finales y se generan narraciones artísticas sin marco. A sus pies se incita también el rescate de la magia urdida en los andares de sus calles, adoquinadas por la historia y reconstruidas, con el tiempo, por sus almas vivientes. Su interior, destinado para mostrar la "experimentación del arte cubano contemporáneo", respira muchas veces un espíritu de fábrica y de centro renovador, aunque en ocasiones cuestionable por determinadas propuestas que no alcanzan a honrar este slogan tan exigente –sobre todo por los tiempos que corren, donde marcar una verdadera renovación parece cosa de altruistas.

Por suerte –o por clamor– cuando la vara de las expectativas baja por la incipiente marea, condición casi generalizada, se tiende a una mejor recepción de obras sustentadas por sólidos proyectos que aparecen como una ola dentro de tal regularidad. Traté de no esperar mucho de las exposiciones e intervenciones públicas que sucederían durante el mes de la 12 Bienal de La Habana [mayo-junio, 2015], lo confieso, pero aun así guardé algo para complacer ese sentimiento que extraña la ruptura. Entonces, volví a los pies de ese hermoso espacio que es Factoría Habana en el que tuve el privilegio de disfrutar, por primera vez, de manera sincrónica, tres muestras personales de grandes maestros dentro de ese añorado "altruismo contemporáneo". Las clases comenzaron con René Francisco, en la planta baja; Rocío García, en la primera; y Carlos Montes de Oca, en la segunda; todos aunados bajo la curaduría de Concha Fontenla. "Realmente, nada que ver un discurso con el otro", –pensé mientras coleccionaba ya sus sueltos. Pero no di más vueltas sobre ese asunto, y me dispuse a recorrerlas y observarlas como exposiciones independientes y diferentes unas de otras, vinculadas solo por el mismo techo que las acogía. René Francisco tituló su muestra *Entropía*, un término que define disímiles situaciones según el universo referencial de su campo de estudio. Desde su etimología alude a la evolución o transformación. En los estudios teóricos de la comunicación se designa como la incertidumbre de la naturaleza de un mensajero dentro de un

conjunto mayor, y en termodinámica, es interpretado como la medida de la distribución aleatoria de un sistema que en condiciones improbables tenderá a reorganizarse a una condición más probable. Desde sus herramientas como artista [el dibujo, la pintura, la escultura, el video y la instalación], René sustituyó los valores de la fórmula física por los procesos políticos y sociales que han estado aconteciendo desde hace unos meses con el paulatino restablecimiento de las relaciones Cuba-Estados Unidos, para reflexionar sobre nuestra historia y los nuevos paradigmas. La expo abre con el lienzo *Vamos* [2015], de gran formato, desde el cual una imagen caricaturesca fusiona, en el que pudiera ser el autorretrato del artista, determinados atuendos que definen los modelos políticos más influyentes en nuestro devenir ideológico. La incoherencia de la indumentaria no limita la admisión de un nuevo traje bajo su chaqueta, para dar cobija al superhéroe estadounidense Capitán América. Sobre un monto de libros, donde pudieran estar aquellos que ofrecieron argumentos sólidos sobre nuestro pasado, identidad, nacionalidad y derechos, "Mr. Eclectico", con su material de estudio en mano, se alista para la nueva circunstancia. Esta pieza, una de las mejores en mi opinión, pudiera estar cuestionando la actitud política adoptada para cada transición o variación entrópica, donde la energía o las energías, [en este caso nuestras experiencias políticas pasadas] no se destruyen sino que se transforman. René Francisco consigue con esta obra adentrarnos en las restantes para advertir las incertidumbres sobre los cambios.

Al dorso de esta monumental tela, llena de pericia, oficio, idea y tecnicismo manual, nos saluda *The New Tropical Hi Mango* [2015], una pieza que recrea un "nuevo" producto *high tech* que utiliza irónicamente todo el soporte, identidad visual y estrategia publicitaria de la reconocida empresa Apple, para readaptarla a las condiciones específicas del trópico. Este architekto revisita una vez más, casi en *loop*, los procesos de criollización. Esta obra solo modifica la apariencia de los productos de la marca, y propone un video comercial donde el propio artista lanza su producto. Las paredes de espejos que rodean al espectador le sitúan ante la dicotómica paridad de observarse o saberse observado. El resto de las piezas acechan ante el reflejo. Una paleta de pintura gigante, derritida dalinianamente desde el techo, cambia sus restos pictóricos por una malla de cuadrículas que

asegura las columnas del espacio para aferrarse al tiempo que no detiene la evolución tecnológica. De ella penden dos *tablets* "traídos del futuro" con mensajes gráficos sobre entornos artificiales, desiertos de vida y despojados de referencia cultural, con una visión apocalíptica de la incertidumbre que narra el artista durante toda la muestra. Bajo la paleta [*Entropía*, 2015] se construye la letra "R" milimétricamente, antecediendo a la palabra "evolution". Ahora *Revolution* [¿antes Revolución?]. Al final de la sala, *A Shot of Dreams* [2015], simula el encuentro del artista con el presidente Obama en una cita improbable, donde ambos conversan de manera casual, desprejuiciada, en un plano de igualdad, en el que al final todo termina en un sueño. Esta pieza reduce un tanto el espectro temático de la muestra, pues aunque si bien uno puede advertir que los efectos de la entropía actual se producen en parte por este acontecimiento político, no es el único responsable de nuestro estado. Otras piezas se escapan en este recorrido, donde la secuencia museográfica consolidó el concepto, le otorgó inteligencia y no subestimó su público. Aunque considero que una o dos piezas menos hubiesen aliviado la carga visual, un poco agresiva cuando se trata de hacer confluir núcleos formales distintos y voluminosos en un espacio que si bien es amplio necesita respiros.

En la planta superior se abrió un libro de historietas contadas por las paredes convertidas en páginas de un megacómic. *The Mission* daba título a la presentación de Rocío García, una artista que ha trabajado siempre sus lienzos como encuadres cinematográficos, historias que suceden fuera de cámara y cerrojos de luces que entreven conflictos. A partir del lenguaje del pop y las historietas [viñetas, *close up*, vistas panorámicas, intersecciones], la artista creó una historia que en ocasiones parecía dejar de ser ficcionada para ser desafortunadamente real. Se narra el rescate del agente mutante Sireman [el pececito] que ha sido capturado en las aguas de la zona zero, ese posible terreno de nadie donde la traición era válida, a la que acudió La Zarina, agente superespecial, una especie de Mata Hari del siglo XXI con una misión secreta [RL, siglas secretas]. La Zarina cruzó los rascacielos neoyorquinos y llegó a una ciudad fantasma con silueta habanera, una ciudad que "pudiera ser realmente bella". Finalmente despoja al pececito de las cadenas. La autora magnifica las tiras y subvierte los elementos de la

narración en un momento, que como asegurara Gilberto Padilla "The New York Times afirma que el futuro de la ficción está en las *graphic novels*". A diferencia de los finales de las tiras de *comic*, este no solo queda abierto, que pudiera ser una opción narrativa del género, sino que de repente causa la extraña sensación de haber leído dos y hasta tres historias al mismo tiempo. La última página rescata el recurrente sabor de sus piezas, el *vanilla* en el que desarma los patrones sexuales asociados a la fresa y al chocolate y plantea la homogeneidad, como condición humana. Rocío canaliza los acontecimientos políticos desde los sexuales, siempre en pugna por lograr el poder de uno sobre el otro. La última planta se aligera visualmente. Carlos Montes de Oca sugiere *Horizonte*, mediante la disposición de lienzos alargados que describen la línea divisoria. Es la muestra probablemente de más riesgos, pues después de afrontar discursos figurativos de fuerte contenido político, esta propuesta desencaja en una primera ojeada. Aquí la aparente abstracción es solo pictórica porque desde el título se evoca lo que subjetivamente toca construir. Los horizontes pueden ser infinitos como infinitas las relaciones que establezcan las personas con sus puntos de vistas, aspiraciones, motivaciones. Los horizontes advierten un nuevo estadio a la vez que un reto. No por "más ligera visualmente", menos contundente en su argumento. La línea de cuadros que a su vez contienen líneas y rupturas dentro de estas, convida al espectador a trazarse sus propios destinos, por lo que conduce a replantearse también su presente incierto. Los horizontes no siempre son inamovibles, sean físicos o contruidos, se erigen como límites, que solo podríamos superar desde la inmensa voluntad del corazón y el pensamiento. No podría ser más idónea la ubicación de esta muestra, que luego de tantos cuestionamientos, logra sintetizar las preocupaciones hasta crear en nosotros la ansiedad por la búsqueda de nuestros propios horizontes. Cada uno de estos grandes de la plástica cuestionó desde sus lenguajes la inseguridad de nuestros pasos en asuntos que trascienden lo político y encarnan el sentido común de debernos a nuestros principios y trazar un camino propio. Aunque en ocasiones alterné mis sospechas de ruptura y experimentación por las de hipertextos y enrarecimientos conceptuales –que pudieran ser dosificados–, las propuestas de Factoría resultaron oportunas y atractivas, por la importancia de los temas y sus artistas, siempre bendecidos por la historia del arte cubano. /



CRAC Valparaíso [Chile] en la 12 Bienal de La Habana

Hacia una reconstrucción de la ciudad [Manuales de ejercicios integrados a la vida]

Daniela Fernández /

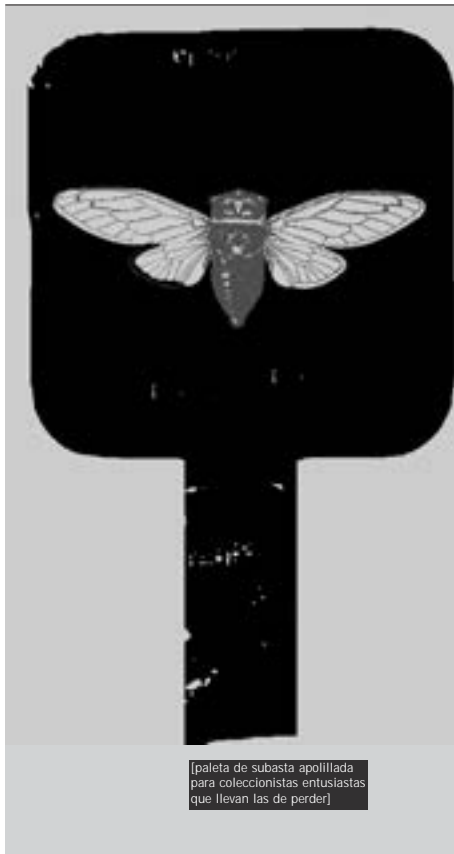
"El sol quema con la misma luz que calienta", así reza un aforismo martiano, una suerte de guía para entender los efectos ambivalentes de una misma entidad. Así, La Habana Vieja, como laboratorio del turismo global, eleva a diario los índices económicos del país, pero paralelamente ha generado complejos procesos psico sociales. Ello porque, en esta ciudad-patrimonio se han trastocado las dinámicas cotidianas de sus habitantes, sujetos nativos que han sido colocados frente a nuevas problemáticas al interior de su espacio socio urbano: una cartografía crítica orientada a escudrinar esta zona conflictual se convirtió en el *leitmotiv* del proyecto artístico-pedagógico *Manuales de ejercicios integrados a la vida*. Podríamos pensar que el grupo chileno CRAC Valparaíso, integrado por la investigadora Paulina Varas y el arquitecto José Llano, son los auténticos autores de esta obra: sin embargo, un acercamiento a los objetivos y frutos de este nos demuestra que la comunidad centro habanera, específicamente un grupo de estudiantes de primaria [y sus familiares] cercanos a la Fundación Alejo Carpentier constituyen los verdaderos protagonistas. Trabajar de manera situada, en función y en diálogo directo con el enclave geográfico seleccionado y sus habitantes, ha resultado un método creativo que verdaderamente –como en pocos casos– pactó con las bases curatoriales de la pasada edición de la Bienal.

Conformando una especie de célula laboral enclavada en la urbe portuñera Valparaíso, CRAC ha actuado con una didáctica específica en las propuestas que integran el programa *Afterlvens* tales como las consolidadas en Montevideo, Valparaíso y –la que nos ocupa– La Habana. Instaurar un sitio temporal de aprendizaje colectivo conllevaba una modificación del plan inicial, porque a pesar de que las herramientas físicas de trabajo [atlas, mapa de la ciudad, papelógrafos, etc.] no variaron, devino necesario concebir un modelo de operación que se ajustara a las dinámicas particulares del sitio. Toda ciudad, como sabemos, cuenta con un desarrollo social propio y para lograr una rearticulación de sus problemá-

ticas, desde un análisis crítico y con proyecciones hacia un mejor futuro, *Manuales*, estableció un sistema de conexiones y asociaciones basadas en las experiencias socio urbanas de estos alumnos y la comunidad en derredor. Ahora bien, el modelo de "manual" constituyó la clave de este proyecto atravesado por la pedagogía crítica, ya que con el fin de emprender y estimular la historia social de esta área y sus memorias, se precisaba de una herramienta con amplia capacidad de acceso a un conocimiento autogestionado; un manual es termómetro ideal de la sistematización de una experiencia educativa que es legada, impartida y socializada.

La ejecución de esta obra procesual a cargo de un público heterogéneo y sobre la plataforma de los saberes colectivos y autogestionados, abrazó la idea transdisciplinar del arte, al tiempo que propuso una retroalimentación entre la esfera pública y la urbe. La cartografía de la ciudad, esta vez, no responde a los intereses y nociones de los habituales especialistas que la construyen, sino del propio pueblo que lo reside, que va hallando a su paso, e identificando una serie de dilemas en relación a lo que significa su hábitat para el oriundo y para el turista. Prevalece la concepción interna de los ciudadanos, porque CRAC Valparaíso tal vez entendió la pertinencia de impulsar una actitud de conciencia ante estas problemáticas desde la voz intrínseca de la Habana Vieja. Cuando los papelógrafos, los mapas, o cualquier otra herramienta para [re]crear este territorio son intervenidas por el público, la urbe capitalina se activa como recuerdo, pero asimismo como un territorio imaginario, donde es posible rearmar la ciudad con otro sentido para el futuro.

Así pues, este proyecto abre una brecha para repensar el presente y penetrar de modo crítico dentro de los procesos de patrimonialización. Si ello implica liberarnos del automatismo del espacio vivencial, autoanalizarlo y reconfigurarlo en beneficio del progreso social y la cultura local, entonces, acaso podemos contrarrestar los corolarios de aquella luz penetrante que nos resguarda y hiere en un mismo gesto. /



[paleta de subasta apollillada para coleccionistas entusiastas que llevan las de perder]

gatos yaz[1]/

rcruz /

Los gatos Yaz no son necesariamente virtuosos, específicamente profesionales, o tan siquiera reconocidos. Simplemente les gusta arrullarse por ahí, vivir la fotografía sin vivir de ella. Un gato Yaz es como Rum Tum Tugger: un gato curioso. Los gatos Yaz son tremendos intensos[2]: si un gran músico deseas ser un día tú, canta tus escalas y arpeggios. Pero sin confusiones, que durante incontables noches en Broadway se mantenido en cartelera una lección: un gato no es un perro. /



[1] Continuación del texto *Gatos Yaz*, publicado en el sitio web *Art OnCuba* con motivo del evento PULSO, ejercicio de Amed Aroche colateral a la 12 Bial de La Habana.

[2] Pongamos por caso que te haya picado el bicho del coleccionismo: no es inverosímil que todavía existan sujetos que disfrutan mucho el arte. Digo más, vivir el pedacito de tener una pieza original es algo cotidiano. Reconozcamos necesariamente que en todo esto hay extremos definidos, y apelo a mi rudimentario conocimiento sobre peces: el coleccionista goldfish [que va del dorado hasta el telescopico], el pealeador, y el limpiapeces. Estas categorías, sin entrar mucho en detalles, son fundamentales porque marcan el acceso diferenciado a la obra de arte.

Como fenómeno globalizado, las esferas regentes han desarrollado maneras de generar alternativas para el sector de entusiastas que lleva las de perder. En la reciente edición del Gallery Weekend México aparece *Young Collectors*, evento en el que los artistas presentan obras cuyo precio no sobrepase los 3000 usd —una suma módica teniendo en cuenta los precios del arte contemporáneo. Un

mejor ejemplo aún ha sido el evento *millonario* de Arbo, donde las piezas tienen el tope del millón de pesos colombianos, equivalentes a 500 dólares.

PULSO viene a ser un intento por poner a todos en las mismas condiciones: *Obtener arte es una posibilidad/ Hacerlo mediante la compra-venta es solo para algunos*. Además, tiene el valor añadido de comportarse como una sinécdoque, o un ejercicio de síntesis que permite revelar distintos ángulos del mercado sin ser necesariamente una tesis de diploma en Historia del Arte.



Con el placer del hallazgo tardío descubro un plus al entender que lo que sucedió en *Galería L* fue divertido. Parece un comentario plano, pero desde esa perspectiva concibo que PULSO se inserta en la dinámica del juego semejante al trabajo de *Aglutinador* con aventuras al estilo de *Peira Subasta*. Y no se trata de incorporar un elemento de ludicidad simbólica, sino de partir de la travesura para trascender lo contemplativo. PULSO fue una experiencia capaz de ponerte en vilo, con 21 picos de tensión reales. Porque, y en ciertas ocasiones se justifica este lenguaje íntimo: la nómina es una banda de respeto; y la colección efímera que logramos reunir con los artistas, una joyita. /



PULSO [gráfica a partir de la secuencia fotográfica de Leandro Feal]



La "irla" en creces/



Jesús Lara Sotelo, *Diálogo Interrumpido* [Cuba]

Elisa Álvarez /

En el contexto de la 12 Bial de La Habana, la exposición *Irla* del artista de la plástica Jesús Lara Sotelo dialogó sobre una de las cuestiones que más nos atañen como individuos que habitamos una isla: los límites que esta presupone. Expuesta en el Salón de los Espejos del Museo de la Revolución, la muestra constituyó el cierre de una trilogía iniciada en los marcos de la pasada bial con la exposición *Boxing ciudadano* [2012] y seguida de *Circus without voice* [2014] en la provincia de Cienfuegos. Y sin embargo, aun excluida de la nómina de presentaciones oficiales y colaterales del evento, participé del mismo en los marcos temporales de su concepción.

Si bien la *maldita circunstancia del agua por todas partes*[1] fue la problemática que se erigió en centro neurálgico de la muestra, no se perdieron de vista otras cuestiones como el consumismo y la publicidad que, abordadas en las dos ediciones anteriores, recabaron desde los márgenes de lo permisible, las zonas sensitivas del pensamiento humano.

Desde la continuidad de sus directrices, la ciudad aflora como sitio que articula las dinámicas del sujeto contemporáneo, que moviliza sus acciones y que al mismo tiempo, pone en crisis su sentido vital de existencia. El contradiálogo se legitima y el individuo, en los bordes del desconocimiento propio, debe emprender un camino paradescubrir su lugar en el mundo.

Sobre esta línea destaca *Diálogo interrumpido*, una pieza en la que el *nylon*, como soporte recurrente en la obra del artista, obstruyó el acceso y materializó el límite. Dos sillas dispuestas de modo que invitan a la conversación y la comunicación inmediata fueron custodiadas por este envoltorio que atentó contra la sugerida propuesta dialógica. A modo de producto comercial, la obra estuvo sujeta al regodeo, a la vacilación de sus componentes internos, mas las ansias de interacción se frustraron tras las barreras que se interpusieron a las pretensiones del consumidor/espectador. No fue únicamente violentado el diálogo primigenio con el objeto, sino que fue aniquilada además, la capacidad de reflexionar a solas acerca del hecho palpable a la que el producto invitaba.

Reconocemos a su precedente en el artista búlgaro Christo, quien desde la década del sesenta venía envolviendo extensas áreas naturales. Sin embargo, Lara dista del anterior, en la medida en que este cuestiona la propia naturaleza del arte desde el aparato tecnológico. *Identidad en efectivo* fue otra pieza integrada por la conjunción de dos sillas de mimbre igualmente retráctiles. Con esta obra la sentencia de Walter Benjamin se reafirma y la *era de la reproductibilidad técnica* desmitifica la función íntegra del arte. En *Irla*, entonces, los procesos de mercantilización y de producción en serie se propusieron poner en tela de juicio la incidencia del aparato tecnológico en la autenticidad de la producción

artística. Asimismo, como producto industrial privado de todo énfasis de individualización, nos hizo víctimas del entramado publicitario que acentúa el perfil consumista, mediático y multimedial.

El artista, como emisor de los trasiegos sobre los que se avalancha el sujeto de hoy, emprendió un recorrido sobre la historia que conectaba inmediatamente con la impronta del pasado en el presente y sobre todo, con la bifurcación inexorable entre interior y exterior.

De este modo, con el material audiovisual *Irla*, Lara manifestó cómo somos víctimas del profundo desarraigo y nos desconocemos propiamente en medio de los procesos de deslocalamiento y enajenación que le afectan al individuo contemporáneo. La extraña sensación de copresencia entre el ser y el estar, en medio de un contexto que intenta configurar sus prácticas desemboca en la fragmentación interior como alternativa de supervivencia. El tiempo que se desmorona, los caminos que se cruzan, la velocidad del cambio, fueron algunos de los hechos que como metáfora pusieron en tela de juicio las imágenes del documental. Acentuando lo anterior, Lara Sotelo concibió el filme de forma silente de manera que el foco de atención recayera sobre el plano visual, excluyendo la dimensión sonora como una alternativa de apoyo al mensaje que se pretendía emitir.

Situada en el balcón del edificio y con vistas al horizonte, la instalación *Irla paradisiaca* estuvo compuesta por un mapa de nuestro país en el que se manipuló su distribución territorial a partir de la reinserción en cada provincia de las diversas islas del mundo; constó además de dos sillas y sombrillas playeras y un catalejo que, paradójicamente, impidió la visión al horizonte. La intervención de nuestra geografía a partir de la cual Cuba solo ocupa el espacio de la Isla de la Juventud se tornó un hecho que volcó su sentido no solo a la insularidad y los desafíos internos que genera, sino de concebir a Cuba en los márgenes de la diferencia. Es decir, si bien en este espacio el resto de las islas son representadas bajo la unidad fronteriza que las compone, Cuba sigue estando fuera.

Irla advierte un amplio sentido de compromiso más que con la realidad inmediata con el presente que nos configura y sin embargo podemos intervenir. El rejuogo sintáctico del término se torna el primer síntoma de hondura en un espacio que requiere de un pronunciado replanteamiento para obtener los beneficios de la duda que como isleños nos permitimos admitir. Y es que lo que trasciende verdaderamente los marcos de la representatividad lo ocupa el mensaje que conlleva a la reflexión. El [auto] análisis al que invita cada pieza en exposición es el *leitmotiv* que coadyuva a la comprensión de la misma. *Irla* propone un viraje hacia el universo interior que más que descifrar la realidad que nos atañe sugiere el reconocimiento propio como alternativa coherente a nuestra ¿evolución? como especie. /

dos esculturas cualifican el ambiente ciudadano en la calle 23/

Camilo González /

Auspiciado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba [UNEAC] y coordinado por el escultor Pedro M. González Pulido quien encabeza el Proyecto sociocultural Comunitario Cintio Vitier, un conjunto de obras escultóricas de carácter ambiental se adscriben, de manera colateral, a la 12 Bial de La Habana como parte del Segundo Simposio de Arte Povera. En el Proyecto participan 24 estudiantes de la Escuela de Arte de San Alejandro y las 36 obras que forman parte del mismo están diseminadas a lo largo de tres circunscripciones del consejo Colón Nuevo Vedado en el municipio Plaza. Dos de las esculturas están emplazadas en la Calle 23, justo en un amplio espacio disponible antes de llegar a la esquina de la calle 30. Pedro Pulido y Rosnier Piedra son los autores de una de ellas [simula un inmenso televisor], y la otra fue concebida por el propio Pulido acompañado de Dayan Arrechea y Tahimí García. Lo primero que llama nuestra atención es la aparente dicotomía que existe entre los materiales usados en las mismas y las

estéticas contrapuestas que usualmente se derivan de estos. Por un lado, los artistas han empleado el mármol, con el consiguiente resultado de pureza y estilización de las formas resultantes; y por otro, han usado el acero y el metal para, a través de la recontextualización de sus formas primigenias, componer una nueva visualidad capaz de establecer, a pesar del uso de materiales de desecho industrial y su consiguiente aspereza; un nuevo concepto que va más allá de la mera apropiación del objeto y que en franco diálogo con el resto de las formas sea capaz de trascender. Si usáramos el lenguaje cinematográfico para establecer un recurso metafórico, podríamos decir que la contraposición de ambas estéticas es similar al montaje paralelo de imágenes que aparentemente no tienen relación entre sí, pero que en su confluencia nos conducen a una idea que las trasciende. Y es esta en definitiva la intención. Todos los recursos artísticos empleados: la desacralización de materiales a partir del uso de desechos, la recontextualización de los mismos, la referencia a objetos cotidianos, la estrecha línea divisoria que se establece entre géneros artísti-

cos [escultura o instalación]; es decir, todos estos elementos postmodernistas conviniendo junto con el ideal aristotélico que avala la belleza a partir de la perfección y pureza de las formas conducen, en su simbiosis, al predominio del concepto como resultado final y extraestéticos de la obra. A partir de una visualidad que trasciende el resultado formal y su intrínseca valía, las estructuras de metal que sirven de esqueletos a espacios abiertos nos hacen recordar, en un caso, a un referente tan habitual como la televisión y en el otro, a elementos simbólicos que aluden a los medios de comunicación, mientras que los volúmenes en mármol, con sus formas cerradas, les sirven de asientos. Hay, sin dudas, una franca alusión a una arista polémica de nuestra realidad contemporánea: la existencia de las llamadas tecnologías de la comunicación y la información y su relación con el ser humano. Estas, juegan un papel fundamental dentro de la globalización de las sociedades postindustriales y tienen un impacto indudable en los valores y la condición humana a partir del uso que seamos capaces de darles. La aparente contradicción entre tecnolo-

Pedro Pulido y Rosnier Piedra, dos de las esculturas ubicadas en la avenida 23 [Cuba]



ambos pueden hacerlo frente para establecer un diálogo. En ambos casos la imaginación, la sensibilidad, la reflexión previa que produce a partir de la interpretación de la visualidad, conducen a la interrelación y unión de los seres humanos como condición indispensable para la pervivencia y el disfrute pleno de la

vida a partir del nexo interactivo que el espectador puede establecer con la obra. Nada se los impide. Otra de las esculturas del proyecto, realizada por la artista Brenda Cabrera, esta situada en la esquina donde coincide la Avenida 23 con la de 26. En esta, con el reciclaje de las piezas de metal se alude a



porque somos capaces de asumirlos como asuntos y temas de nuestro quehacer artístico. En este caso hay más similitud con la estética del pop art que con la de los *ready made*. En todos los casos, las esculturas reseñadas se adaptan y se mimetizan con el entorno donde están enclavadas. La escala de las obras, sus formas, e incluso los tonos o colores predominantes, se ajustan a los elementos que forman parte del mismo. En ocasiones más que una interpretación de la realidad son, como en el caso de la representación de la toma de agua, parte de la realidad al asumir simbólicamente elementos ciudadanos que por una u otra razón están ausentes. Estamos en presencia, por tanto, de verdaderos *environments* capaces de cualificar y enaltecer artísticamente los espacios urbanos contribuyendo sin dudas al enriquecimiento espiritual de los seres humanos que, ineludiblemente, forman parte de ellos. *Environments* que para nuestra dicha tienen dentro de sus virtudes, la posibilidad de trascender el estrecho marco temporal de la Bial para demostrarnos la eterna capacidad de soñar del ser humano y lo impercedero del arte y la creación. /

objeto tal y como existía previamente. Sin embargo, esta ha sido antecedida por una voluntad de la forma y por su posterior construcción, y en última instancia, nos muestra la barrera que separa al arte de la realidad no solo es frágil porque nos apropiamos de objetos disímiles para cualificarlos estéticamente, sino



dialogues in cuban art: plataforma para un diálogo inconcluso/

Anelys Álvarez /

Organizado por la historiadora del arte de cubano-americana Elizabeth Cerejido, con el patrocinio de la John S. and James L. Knight Foundation y del empresario y coleccionista de arte Jorge Pérez, *Dialogues in Cuban Art* cumplimentó la primera fase de lo que planea ser un extenso programa de intercambio entre artistas, curadores y otros profesionales de las artes provenientes de ambos extremos del Estrecho de la Florida. En el pasado mes de mayo, justo a una semana de inaugurada la 12 Bienal de La Habana, un grupo de siete artistas cubano-americanos viajó a la isla para desarrollar un intenso itinerario de actividades que entre los días 27 de mayo al 5 de junio incluyó la visita a estudios de artistas, galerías y otras instituciones culturales como el Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, la Universidad de las Artes (ISA), la Fundación Ludwig y Casa de las Américas.

Antecedido por otros programas de intercambio en el terreno de las artes, como pudiera ser la frecuente visita de grupos de estudiantes de universidades norteamericanas a La Habana o la reciente colaboración entre el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y el *Bronx Art Museum of Arts*, *Dialogues in Cuban Art* se distingue por poner la mira sobre dos ciudades, La Habana y Miami, cuya relación, fuertemente cruzada por el discurso político, no ha ofrecido un

espacio favorable para la identificación de los nexos culturales entre ambos espacios más allá de los prejuicios de naturaleza histórica y política. Quizás como una manera de legitimar a Miami como una ciudad, cuyo panorama artístico e institucional ha estado cambiando de manera sistemática en la última década, Cerejido seleccionó el grupo de artistas que visitaron La Habana sobre la base de su conexión con la ciudad floridana, ya sea por ser ésta su residencia actual, su lugar de nacimiento o formación como artistas. Una condición preliminar fue que ninguno de estos artistas hubieran visitado antes La Habana o estado en contacto directo con el sector cultural en la isla, de modo que el viaje constituyó también una oportunidad de exposición personal a un contexto sobre el cual la mayoría de ellos sólo poseía nociones formadas a partir de la experiencia de terceras personas. Con estas premisas, Ruben Millares [Miami, 1980], Manny Prieres [Madrid, 1972], Bert Rodríguez [Miami, 1975], Leyden Rodríguez Casanova [La Habana, 1973], Juana Valdés [La Habana, 1965], Marcos Varella [Miami, 1981] y Antonia Wright [Miami, 1979] visitaron La Habana no sólo para entrar pasivamente en contacto con la producción artística que se realiza en Cuba, sino para presentar sus propios trabajos como parte del programa discursivo que sesionó por dos días en Casa de las Américas. El simposio celebrado en Casa cons-

tituyó sin lugar a dudas uno de los espacios de mayor riqueza en términos de la intensidad del debate y el intercambio de ideas dentro de la jornada de diez días. Concebido con dos sesiones diarias, el programa incluyó el diálogo entre los artistas visitantes y varios creadores cubanos de diversas generaciones, entre ellos José A. Figueroa y Esterio Segura, Felipe Dulzaides, Reynier Leyva Novo y Humberto Díaz; así como ponencias presentadas por académicos, críticos, curadores y otros gestores culturales. Este espacio de interacción favoreció la reflexión en torno a las posibles continuidades y diferencias entre los artistas cubanos y cubano-americanos; el tema de la identidad cultural y los modos diversos en que ésta se manifiesta en las artes visuales; las posibilidades de acercamiento y reconocimiento mutuo del arte que se produce en ambos contextos; y la necesidad de repensar lo que se entiende por arte cubano en un contexto cada vez más transnacional. Para los asistentes al simposio, el evento no fue sólo una oportunidad para conocer la obra de los artistas visitantes y constatar la solidez de propuestas como las de Leyden Rodríguez Casanova, cuya práctica está fuertemente marcada por su experiencia como emigrante y la continua necesidad de definir su individualidad tanto dentro del contexto familiar como a escala social; Antonia Wright o Juana Valdés, sino que el escenario devino propicio para ventilar preocupaciones en torno a la historiografía del arte cubano y la necesidad de una visión más inclusiva que contribuya intencionalmente a paliar la omisión de nombres como César Trasobares, Félix González Torres o Luis Cruz Azaceta, entre otros, dentro del continuo de la historia del arte cubano, cuyo radio de alcance y desarrollo se extiende más allá del perímetro –frecuentemente exotizado– de la isla. En voz de la profesora Dr. Magaly Espinosa se inició el debate en torno a los dilemas de la circulación y el consumo del arte cubano específicamente a través de las publicaciones periódicas. A modo de balance, la ensayista se refirió a las publicaciones que han informado la práctica artística en Cuba a partir de la década de 1990 en adelante, así como a los dilemas que estos soportes han enfrentado a razón de la censura, escasos de recursos económicos para sostener su producción o sencillamente en términos de enfoque o preferencias temáticas. Entre tanto la

curadora y editora Sandra Sosa analizó de forma vehemente el patrón irregular, azaroso y muchas veces circunstancial que caracteriza, como tendencia, el mercado de arte en la isla a pesar de la existencia de un sistema de las galerías que supuestamente lo organiza y regula. Este tema suscitó la discusión de preocupaciones concomitantes en torno al futuro del arte cubano en un contexto de cambios que premoniza la desintegración del aura exótica que rodea al arte producido en la isla y relega a planos de menor importancia – cuando no al silencio– la obra de artistas radicados –por nacimiento o elección personal– fuera del país. Sin ser necesariamente el punto de análisis de estas sesiones de debate, la Bienal se convirtió también en un tema recurrente. La pertinencia del evento, la necesidad de repensar su modelo y la fractura de su coherencia debido a la coexistencia de fuerzas e intereses que pugnan en direcciones diversas, fueron algunas de las aristas de una discusión enjundiosa que involucró no sólo a los panelistas y artistas presentes, sino también al público, integrado fundamentalmente por curadores y otros profesionales de las artes.

En Casa de las Américas, *Dialogues in Cuban Art* propuso un acercamiento a las dos caras de un fenómeno que no sólo se manifiesta –o está abocado a buscar sus respuestas– dentro del ámbito insular, sino que ha respondido también a dinámicas muy particulares en los Estados Unidos, donde el binomio circulación-consumo del arte cubano ha estado marcado por las diferencias existentes entre ambos países en la arena política. Todo parece indicar que en las décadas de 1990 y 2000 la dinámica de circulación del arte cubano en los Estados Unidos tuvo un carácter intuitivo, basado mucho más en la iniciativa de figuras e instituciones individuales que en la existencia de una política coherente y sistemática. Sin embargo, los cambios recientes en términos de la actualización de la política migratoria cubana [2013] y el restablecimiento de relaciones diplomáticas entre ambos países

[2015] parecen estar indicando hacia un punto de inflexión en cuanto a la circulación del arte y los artistas cubanos en un contexto cuyas coordenadas están cambiando para ambas latitudes, dígame Cuba y Estados Unidos; o más específicamente, La Habana y Miami. En este escenario de transformaciones *Dialogues in Cuban Art* abrió un espacio para reflexiones y análisis que se expanden más allá del programa que tuvo lugar en mayo pasado. De regreso a sus lugares de residencia, los profesionales involucrados en esta experiencia de intercambio se preparan para la segunda fase de proyecto, consistente en la visita de un grupo de artistas cubanos a Miami donde serán expuestos a un itinerario similar al desplegado en La Habana, incluyendo dos días de simposio en el Pérez Art Museum de Miami. Con fecha para la primavera del 2016, esta segunda etapa será seguida por una exposición colectiva a presentarse en ambas ciudades como colofón de lo que continúa siendo un diálogo necesario y siempre inconcluso en torno a la noción cada vez más plural de lo que entendemos por arte cubano. /

[amistosobeisbol]

diálogos/dialogues... en-clave/

[fotos: vistas del panel efectuado en Casa de las Américas durante la 12 Bienal de La Habana]

Nahela Hechavarría /

Comunicar ha sido siempre esencial a la condición humana. Si se trata de hacer ver a otros lo que somos, aún en la diferencia, terminamos posicionando un punto de vista, una voz [propia]. La identidad y/o la nacionalidad como sustrato de la cultura, pasa en el contexto actual por disímiles derroteros donde el "origen" si bien puede enmarcar o bosquejar, dar claves para entender una determinada producción artística, no ha de verse como único, ni siquiera prioritario, anclaje. La hibridez cultural, antes rasgo principal de todo emigrado, sufre hoy un reacomodo, conceptualmente hablando, toda vez que el nomadismo constituye una cualidad de esta era *post*, aun cuando no es solo privativo de ella, y los cubanos [artistas o no] no escapan a esta máxima. Es así que para hablar de arte cubano contemporáneo debemos atravesar diversos campos y/o tópicos tales como historia, diáspora, memoria [individual, colectiva], identidad [nacional, personal]..., por solo citar algunos, al tiempo que hemos de analizar el volumen de producción que puede o no gestarse/realizarse en/desde la Isla. "La diáspora o los procesos de 'inmersión' [temporales y cíclicos] de los artistas de origen cubano en el *mainstream* suponen un impacto que puede generar rupturas y/o cambios en el discurso creativo." Tan es así, que más allá de las fronteras, la idea del artista transnacional es ya un hecho. De modo que hemos de entender esta fragmentación y desplazamiento de la escena artística cubana [dentro y fuera de la Isla], desde una horizontalidad que nos incite a asumir y [re]escribir la Historia del Arte Cubano bajo una nueva luz.

Historia en la cual puedan tener cabida tanto las producciones de artistas cubanos nacidos-formados-residentes en la Isla, como de aquellos migrantes o nacidos y educados en Estados Unidos, por citar una comunidad y presencia cubanas de gran fuerza. Con este afán, y tratando de potenciar el debate, durante los días 3 y 4 de junio, la Casa de las Américas acogió el encuentro de artistas e investigadores cubanos y cubanoamericanos que bajo el título *Diálogos sobre Arte Cubano / Dialogues on Cuban Art* reunió un diverso conjunto de propuestas artísticas a través de la presencia de trece artistas de diferentes generaciones.[1] El encuentro que fue concebido como propuesta por la curadora e investigadora cubanoamericana Elizabeth Cerejido contó con el apoyo y la organización conjunta de la Dirección de Artes Plásticas y el Programa de Estudios de Latinos en EEUU de la Casa. Así, estos *diálogos* fluyeron de manera fresca y natural en sesiones de varios paneles mezclados: los de "aquí" con los de "allá". El equilibrio que el evento pretendió, logró fijar en las sesiones de la mañana el marco conceptual de las investigaciones [sociológicas, artísticas, culturales] de seis estudiosos[2] para la comprensión más amplia del fenómeno creativo presentado por el grupo de artistas a modo de *show room* durante las tardes. Un contrapunto necesario. Oscilaciones, en fin, entre el hacer y el pensar. De los múltiples temas convocados, además de los citados más arriba, destacó el análisis de la historiografía, la política cultural, la circulación y el consumo del arte cubano dentro y fuera de Cuba, los canales de inserción/recepción, como la crítica de arte ha asumido

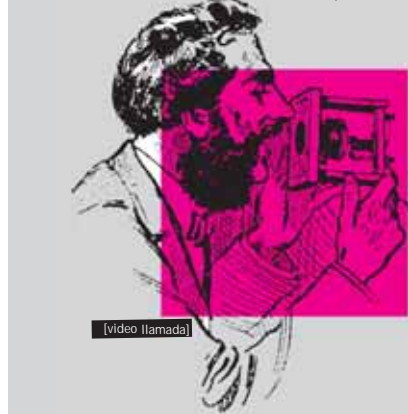
esta escena fragmentada y expandida, y el lugar de las publicaciones como memoria y documentación del devenir artístico. No dudar que la ignorancia mutua entre ambos lados por largos años, pecó de paralizaciones poco felices, e incluso del desconocimiento engendrado por el recelo, los extremos políticos. Pienso que si se trataba de encontrar un espacio de intercambio, punto medio entre ambos escenarios [La Habana / Cuba-Miami / Estados Unidos] para debatir acerca de las interacciones, los conflictos y las complejidades de su producción artística-cultural, se logró. Por supuesto, este es apenas el comienzo, que a la luz del [¿quizás definitivo?] nuevo contexto de normalización en las relaciones entre ambos países, pueda [se espera deba] ir a más. Porque intercambio entre artistas de allá y de acá ha habido desde los años ochenta, ciertamente y con mayor o menor visibilidad a partir de exposiciones y/o residencias de artistas en Estados Unidos. Sin embargo, no es hasta hace unos años que se da la apertura de algunos espacios galerísticos nacionales a artistas cubanos emigrados.[3] Por lo general ese espacio de reencuentro o intercambio se daba allende los límites de la Isla, aunque se ha de reconocer que la Bienal de La Habana ha servido de puntual plataforma para la inserción de artistas emigrados en el contexto nacional. Por otro lado, *Diálogos... / Dialogues...* fungió como un viaje de vuelta para algunos de los artistas cubanoamericanos invitados, para otros fue emotivo como toda experiencia iniciática, y los llevó al [auto]reconocimiento, a identificar[se], conectar[se] con ese no-lugar que había sido Cuba en su memoria familiar. Quizás como primer paso,[4] acercamiento necesario y postergado, *Diálogos sobre Arte Cubano / Dialogues on Cuban Art* habrá hecho su parte, al comprobar cómo diáspora y nación, arte y contexto generan nuevos caminos desde la creación, los enclaves para la pluralidad y el entendimiento. /

[1] Los artistas participantes fueron, por la Isla: José A. Figueroa, Felipe Dulzaides, Esterio Segura, Humberto Díaz, Glenda León y Reinier Leyva Novo; y por Estados Unidos/Cuba: Juana Valdés, Manny Prieres, Leyden Rodríguez Casanova, Bert Rodríguez, Antonia Wright, Rubén Millares y Marcos Varella.

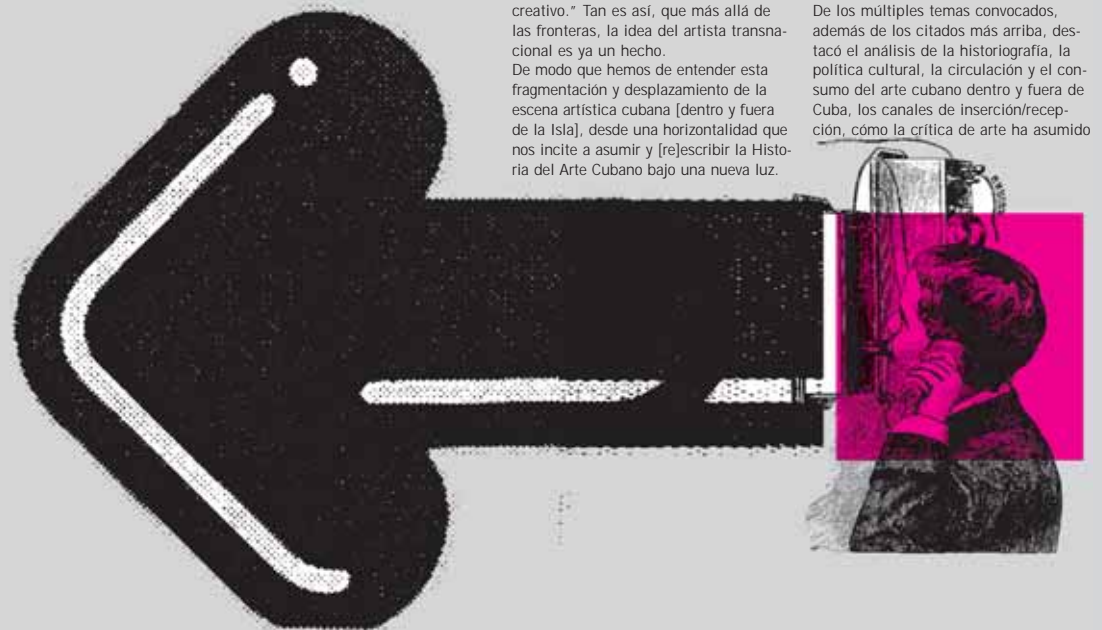
[2] Ellos fueron Jesús Arboleya, Odette Bello, Magaly Espinosa y Sandra Sosa, así como también Elizabeth Cerejido y Anelys Álvarez [Cuba/EEUU].

[3] Entre ellos: Galería Habana, Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, Museo Nacional de Bellas Artes, Casa de las Américas.

[4] El proyecto prevé la posibilidad de un segundo momento de intercambio en Miami y la realización de una muestra colectiva con artistas de ambos países.



[video llamada]





A propósito de Miss Bienal y otros posibles símbolos de la nación/



Luis Manuel Otero Alcántara, *Welcome to yuma* [Miss Bienal] [Cuba]

Yanelys Núñez /

Generar una suerte de “símbolos patrios” dentro del mundo del arte, que puedan encarnar una identidad colectiva, un contexto histórico o un futuro mediato, puede ser una herramienta discursiva de sumo valor en Luis Manuel Otero Alcántara un exponente en este sentido, capaz de crear un grupo de acciones que anunciaban el florecimiento de nuevos regímenes. Aunque las obras formaban parte de proyectos distintos, la comunicación que se puede establecer entre ellas, rebasa cualquier tipo de marco conceptual ya predeterminado. La primera, titulada *Materialización del objeto soñado II. 1993-2015*, pertenecía a la muestra *Mi oferta es tu caza* que se celebró en la galería de La Madruguera. Firmada con el nombre *Cacho*, la pieza consistía en una bandera norteamericana elaborada con palos y trapos, materiales similares a los que usara Alexis Leyva Machado *Kcho* para realizar su pieza homónima en 1993, pero en ese momento se trató de la insignia cubana. El juego no se andaba con informaciones ocultas, para entenderlo solo se tenía que percibir en el ambiente —en los *media* y en las calles conversando con las personas—, las imágenes que inspiraban los acontecimientos del 17 de diciembre de 2014. ¿Qué proyecto de país se construiría a propósito de ese

momento? ¿Cómo sería la entrada de Cuba a la plataforma de globalización que se maneja a nivel internacional? ¿Cuál lenguaje tendríamos que aprender a dominar? Ante tal incertidumbre, Otero Alcántara levanta una bandera estadounidense se trataba. La hipotética propuesta del Cacho lo convierte en una víctima del cambio, en un animal adaptable al hábitat que se le impone. *Materialización del objeto soñado... pretendía un cuestionamiento tácito no solo a las potenciales posturas que se pudieran observar dentro del universo arte, sino también una reflexión sobre el posible desmoronamiento del compromiso social. La segunda creación de Alcántara, se insertaba dentro de la obra de Levente Sulyok, *Re-Distribution of the sensible*, que convocaba, a raíz de la expo colectiva *Entre, Dentro, Fuera / Between, Inside, Outside*, a cuatro artistas cubanos que no habían sido invitados a la Bienal, a participar durante una semana y de forma individual en la exhibición, ocupando el cubículo que le fuera reservado a él en el Pabellón Cuba. Luis Manuel en esa oportunidad le dio continuación a una pieza iniciada en la 11 Bienal de La Habana, cuando sin autorización alguna colocó en el malecón con una pieza capitalino una escultura de la Estatua de la Libertad de cinco metros de alto, con un cartel que rezaba: “Regalo de Cuba a Estados Unidos”, mientras que de forma *online**

enviaba la proposición de obsequio a la Oficina de Intereses de EEUU en nuestro país. Cuando se desplegó la producción de Otero Alcántara en la muestra *Entre, Dentro, Fuera...*, este, le presentó por segunda vez el regalo al pueblo estadounidense; y para acentuar el carácter irónico puso a la venta a exorbitantes precios, pulóveres, almanaque, dibujos, cajas de fósforos, antorchas y coronas de *papier mache*, etcétera, que ostentaban la misma iconografía y textos alegóricos. Desde el contexto del *souvenir* de feria, se devaluaba al máximo un gesto hondamente político, sin dejar de ser lúdico ni subversivo. Y si en el contexto de inicio de la obra, el regalo del pueblo cubano vaticinaba la recuperación de los lazos de amistad; para este tiempo, el discurso se hallaba en la misma sintonía de la voz oficial de la isla, pero salpicado con altas dosis de provocación. La estética povera prevalece en estas producciones. La madera urbana, que se desecha en basureros, esquinas, vertederos, es reutilizada por Luis Manuel sin que pase por algún proceso de “rejuvenecimiento” o expurgación posibles. El se aprovecha de los maderos carcomidos, obsenos, apollillados para edificar imágenes de una crudeza y atractivo incommensurables, muy cercanas al ciclo natural de vida. De esta manera, los palos atados con pedazos de tela gastada, reiventan su estado ocioso por uno de producción activa de conocimiento. Contrastando con esta manera de hacer se encuentra la ter-

cera pieza presentada en la 12 Bienal de La Habana, *Welcome to yuma*, mejor conocida como *Miss Bienal*. En ella, juega más con el gusto *kitsch*, con el ideal de belleza popular, en una elaboración limpia y preciosa de un traje de bailarina del legendario cabaret Tropicana. Confeccionado por profesionales del medio, la prenda ostentaba todas las particularidades necesarias, cola con delineadas ondulaciones, mallas, tanga y sostén con incrustaciones de lentejuelas y otros aditamentos, sombrero empenachado de casi un metro de alto, etcétera. Todo eso resultado al máximo por el color rosado brillante de ribetes plateados y dorados que

recubría todo el traje. Con *Miss Bienal*, Luis Manuel se travestía más que en una simple y aparente bailarina, en una especie de *vedette* que se exponía a los morbosos ojos de transeúntes, artistas, curadores, estudiosos. Pero sus maneras y movimientos nunca fueron afeminados, como pudiese pensarse; se desplazaba con libertad, sin mayores recatos ni excentricidades que la de ser él mismo. Su propuesta ponía en evidencia una percepción aguzada del arte y la sociedad contemporáneos: la proliferación de lo carnavalesco y espectacular, la parafernalia de los *susurros*, la necesidad de un ancho de banda que aún promete ser demasiado estrecho, no son sino, tan solo

unos cuantos de esos elementos que se insertan en esa plataforma de pensamiento ladino. Otero Alcántara repartía en cada galería que visitaba su *business card*, que contenía sus contactos reales y el título de *Miss Bienal*, al tiempo que se dejaba fotografiar como un animal exótico y, con este gesto, se completaba uno de los circuitos de ambiciones de las tres piezas, pues saturando el espacio arte con su regular presencia, interviniendo *open-estudios*, conciertos, eventos, inauguraciones oficiales, manteniendo un carácter silenciosamente intrusivo, denunciaba insólitos mecanismos de promoción al convertirse, eficazmente, en uno. Con fuerte influencia del

entorno político que las circundaba, las tres producciones presentadas por este creador, maldecían, desmitificaban, recontextualizaban íconos y reequalizaban nuestro estatus artístico y social. El ruido, la impronta y la cadencia propia de los símbolos que nacieron para permanecer en el imaginario, acompañaba a estas obras, asegurando así la complementariedad entre unas y otras. /

- [1] Muestra realizada en la galería Antonia Eiriz que pertenece a la Asociación Hermanos Saiz [AHS].
- [2] Artista húngaro-estadounidense nacido en 1973.
- [3] Curada a cuatro manos por Danny Montes de Oca y Royce W. Smith.



TICNERVIOSO “no podremos coordinar aquello que no tengamos” [cyril connolly]

rcruz /

Tengo poco que decir sobre la Bienal de La Habana: me persigue Desiderio Navarro. Se debe en parte a una neurastenia prolongada que embota el ejercicio de la opinión escrita, pero sobre todo me cocino a fuego lento en una sentencia que hace justicia a cualquier momento de tensión reflexiva. Porque considero que sobre la Bienal todo está dicho, y no es apetecible (ni recomendable) integrar el cla(w)n donde *todos los caminos conduzcan a... un nuevo enterramiento del debate debajo de... una capa de retóricos llamamientos al debate*.

De la conferencia por el 30 aniversario, donde la sesión de los comentarios fue siempre más, replico la opinión de Francisco Jarauta y Luis Camnitzer. Ambos intelectuales reconocidos, pero mejor que eso: ambos extranjeros, y con la necesaria fluidez de opinión descomprometida, rara avis que nos sobrevuela con frecuencia. De modo que elijo abrir con un Camnitzer que comenta, equivocándose en nuestro caso:

“La palabra bienal se refiere solamente al ritmo con que el evento se repite. El contenido y su forma son libres. Se puede hacer lo que uno quiere, o lo que uno

quiere dentro de lo que lo dejan hacer... Un treinta aniversario es el momento adecuado para definir cuál sería la institución ideal y usarla como referencia, para frustrarse con lo que se está haciendo y empujar, aunque sea de a poquito, hacia lo que uno quiere lograr.”

Padecemos una torticolis extraña para establecer diálogo con dos modelos auráticos como Documenta y la Bienal de Venecia. No para tildarlos de agotados, que es lo obvio, sino para ver cómo manejan dichas consecuencias. Fue con estupor que supe de la peculiaridad que Adam Szymczyk, acompañado por el consejo organizador del evento, han develado este 5 de marzo. En 2017 la Documenta se celebrará por primera vez en dos locaciones: sumándose Atenas, donde el evento empezará dos meses antes, a la acostumbrada Kassel. Esto no es un gesto gratuito, y mucho menos inocente. Los hilos que se muestran detrás pudieran sobrecargar el sistema del texto, aun así despliego comentarios al margen del título: *Documenta 14: Learning from Athens*. Atenas, cuna de la democracia. Atenas, cuna de la civilización occidental. Atenas, villpenciada, vituperada, víctima. Atenas, ¿estrechando lazos con Alemania? Declino de continuar, tengo suficiente para promover una tesis.

Con un énfasis directo en el onomástico recorro a la presente Bienal de Venecia. Ocurre que la muestra central, comisariada por Okwi Enwezor, tiene como argumento *Todos los futuros del mundo*. Si ya vamos a insistir en tematizar, deberíamos aprender a hacerlo de la mejor manera. Generando un gesto rotundo, que mueva reflexiones específicas, candentes, controvertidas... como lo está haciendo desde ya Mr. Szymczyk. O a la manera de Okwi: *Todos los futuros del mundo* tiene al menos un sedimento que ronda los efectos de la literatura, una nostalgia, unas ganas de saber. Esto nos deja con el amargo descubrimiento de que carecemos absolutamente de poesía. Incrementado a lo incalculable cuando hasta la decadente Cubana de Aviación tiene instantes iluminados: *Cuba es la isla. Déjate llevar*. Que los últimos temas de la Bienal se hayan manejado en los términos de *Prácticas artísticas e imaginarios sociales* o *Entre la idea y la experiencia* parece el resultado de la Unidad de Métodos de la empresa MACUMECO. Connolly aporta una lección rotunda cuando dice que *no nos será posible pensar si no dedicamos tiempo a la lectura, ni podremos sentir si estamos emocionalmente extenuados, ni mucho menos crear con materiales mediocres una obra que perdure*.

Otra enseñanza básica, por más que sea cuestionable: ambos eventos internacionales tienen una ventaja organizativa que no es poca cosa: la presencia de un director artístico que varía en cada ocasión. Obsérvese el ejemplo claro de la Documenta: cada gestor con sus desmanes, compensados por el crédito selectivo de darle una impronta personal a su edición. Y la quinta sobresale por motivos distintos a la oncenca, o la novena, *undsowelter*.

En el tono parsimonial y sentencioso del que pronuncia Ranciere a carta cabal, Jarauta dice que *una Bienal de situaciones sería una Bienal maravillosa*. Es de suponer que un contenido semejante promueva el sintagma *Entre la idea y la experiencia*. Bueno, pues echando mano al anecdotario personal comento que una de las muy contadas emociones fuertes que experimenté en la Bienal sucedió incluso antes de que se inaugurara, mientras hacía el recorrido del Malecón y viví por primera vez las banderolas desplegadas en su eje y la tremenda cinta rosada del Faro del Morro. Ups, y serpentinadas segadas que me llevan a acotar dos momentos. *Maitines*, los caminos que condujeron a este texto pasan por la última exposición del artista mexicano José Antonio Vega Macotela. Descubrir su muestra como un ensayo sobre la poética del agotamiento me saturó de contradicciones... *Nona*, que en efecto, no supe qué pensar cuando, bajo estas luces, otro viaje de emoción genuina desemboca en una paradoja. Han sido necesarias décadas de Daniel Buren haciendo más o menos lo mismo por el mundo para que a mí se me ericen los pelos al pasar de largo por San Lázaro y darne cuenta, como a la tercera puerta, de lo que estaba viendo. Pletórica, con lo que una amiga colombiana ha sentenciado como el más concluyente descaro repetitivo.

La Bienal viene a ser una muchacha sumamente antojadiza y exasperante. Tirando a árida en el terreno de lo reflexivo. Demasiado copiosa y desconectada entre sus múltiples ejes (centrales y colaterales). Malgastada en un empeño que, de ser, debería ser más exclusivamente nuestro. Dilucido la posibilidad de tematizar una Bienal del Tercer Mundo sobre el calor, el tremendo calor que agota casi toda alternativa en estos territorios geográficos. Ineludible, regente. Recaigo en Macotela porque me ha revelado lo obvio: para ser efectivo es requisito reflexionar sobre temas impostergables. Y no tardía o lamentablemente desde la crítica; continuando con las cosas dichas, Gilberto Padilla ha comentado que fue lo peor que tuvimos en este número XII. Ya está planteado que los críticos tienden a repetir su propio instrumento de lectura. Y si esto lo asumimos como pronóstico no es difícil aventurar que todo futuro en ese sentido cabe en una línea de los Billboard: *no cabs, nowhere*.

Camnitzer decide comenzar su ponencia con una bala perdida: *no hay que tenerle confianza a nadie que sea mayor de treinta años*. Lo comprendo, e incluso le hago el juego con otra cábala vía SFDK: *le tiran a mi globo a ver si revienta, pero sabes qué, hace dos años que pasé los treinta*. Solo que debe ser entendida como una lección en reversa: es un riesgo demasiado caro entrar en la crisis de la treintena con una desmedida arrogancia. Resulta más lógico desandar tantos años con síntomas de desgaste, fatiga, y con un papalote que cae por globo. Sin sujeto lírico mediante, Borges me proveyó el pequeño placer de sentenciar desde este ángulo a la Bienal:

... tengo la impresión de vivir casi de cualquier modo. /

¿con-tacto lo llevamos rizo?/

Annía Liz de Armas /

> Susana Pilar Delahante, *Lo llevamos rizo* [Cuba]

de la obra, *Lo llevamos rizo* con-

to con el papel protagónico del público. Como todo proyecto aunó un conjunto de actividades [conferencia, proyecciones audiovisuales, talleres] que tuvo como eje central el tema del cabello natural de las mujeres negras. El evento se realizó durante varios días hasta culminar en una pasarela competitiva donde los propios asistentes, en su doble rol de espectadores-jurado, fueron los encargados de elegir a las ganadoras. En primera instancia, la idea como concepto es válida porque pone en solfa una temática bastante polémica que hoy día tiene cabida en la sociedad. En segundo lugar, porque rescata y legitima una manera de portar el cabello que no se halla dentro de los estándares de belleza universalmente publicitados y comercializados; además, hace un llamado a aspectos claves como la diversidad, el respeto, la aceptación y la tolerancia.

Lo llevamos rizo de ninguna manera discrimina, como ha quedado expreso en algunos pocos comentarios de la web, otras formas de llevar el cabello que se basan en lo artificial para mostrar una apariencia otra. Todo lo contrario, incluye y hace visible ante la sociedad que tanto los cabellos tratados químicamente, como los lacios, los ondulados, todos en sus más diversas formas tienen el derecho a ser reconocidos y premiados por su belleza intrínseca. La conferencia dictada por la estudiante de Historia del Arte Aldeide Delgado Puebla polemizó acerca de los estereotipos sociales, los imaginarios construidos por los *mass media* y deslindó que el principio no es abogar por la satanización del cabello tratado con productos químicos y artificiales, sino conformar un referente otro que indique la posibilidad de que las mujeres negras exhiban su cabello completamente natural y lo asuman tal cual. Sin embargo, se sintió la ausencia de un trabajo de concientización con las concursantes. Si bien es altamente loable el hecho de mostrar el cabello de forma natural ante una sociedad en la que el concepto de cabello hermoso está canonizado como lacio, resultaría aún más meritorio y desafiante si se conociera con profundidad la historia del sujeto negro en toda su magnitud, y por ende, el cabello como símbolo, como portador de significado. De esa manera el cabello de los y las negras adquiriría además de belleza física y natu-

ral, una belleza acarreada por un trasfondo histórico, político y social. A partir de dos temáticas diferentes, Susana del Pilar Delahante logró, en primer lugar, trasladar a la esfera del arte elementos de la denominada cultura popular [un culto religioso yoruba y un concurso de belleza], quebrantando los lindes entre las llamadas alta y baja cultura. Por otra parte, la artista legitimó en un espacio público e institucional, adonde acuden receptores muy heterogéneos, una acción que tiene por sentido un espacio privado y marginado y un público religioso. Igualmente, a través del concurso transgredió concepciones tradicionales, parciales y discriminatorias, manifestando que el cabello lacio para las negras debe ser asumido como una opción, no como “la opción”. Una vez más, Delahante se alzó en el magnate evento del arte cubano contemporáneo, con asuntos que competen al sujeto como individuo y como sociedad. El interés por las zonas ocultas y deslegitimadas por los poderes hegemónicos regresa nuevamente a la palestra de su quehacer artístico, solo que en esta ocasión con el fin de homenajear. /



En la mesa espiritual es donde se colocan los únicos elementos visuales de la ceremonia: los vasos de agua que representan a los espíritus, el crucifijo, las flores, la vela, el tabaco y la cascari-lla. También se conoce como bóveda espiritual.

En el contexto religioso yoruba *despojarse* es la primera acción que realizan los participantes para librarse de todas las energías negativas y propiciar claridad a la ceremonia espiritual. En rituales como el cajón y la misa espiritual se coloca un recipiente con agua, pétalos de flores, perfume, cascari-lla y albahaca. Los asistentes lavan sus manos en esta mezcla y se *despojan* tro-tándolas por el cuerpo semejando una limpieza.

En la mesa espiritual es donde se colocan los únicos elementos visuales de la ceremonia: los vasos de agua que representan a los espíritus, el crucifijo, las flores, la vela, el tabaco y la cascari-lla. También se conoce como bóveda espiritual.

En el contexto religioso yoruba *despojarse* es la primera acción que realizan los participantes para librarse de todas las energías negativas y propiciar claridad a la ceremonia espiritual. En rituales como el cajón y la misa espiritual se coloca un recipiente con agua, pétalos de flores, perfume, cascari-lla y albahaca. Los asistentes lavan sus manos en esta mezcla y se *despojan* tro-tándolas por el cuerpo semejando una limpieza.

La resistencia del arte ante la violencia de las masas enloquecidas/

Claudia Taboada /

Siento realmente una necesidad de crear algo que sea lo más fuerte posible. [...] Todo me parece débil y de pronto veo cosas con todo su poder terrible. Nunca me gustó el arte que era simplemente atractivo para la vista, y tengo la sensación fundamental de que necesitamos formas todavía más fuertes, tan fuertes que puedan resistir la violencia de las masas enloquecidas.

[Karl Schmidt-Rottluff, 1908
Artista expresionista alemán]

Como parte de las muestras colaterales a la 12 Bienal de La Habana, la galería Luz y Oficinas acogió *Animal Planet*, exposición bipersonal de los creadores Hilda María Rodríguez y Elvis Céllez. Los muros del espacio, aferrados a sus inestables pilares, reprodujeron la estructura selvática del nuevo ecosistema. Anfibios, canes, aves e insectos habitaron los sitios desgastados por el paso humano y la orfandad del tiempo. Un acomodo de luces sobre aquellas telas inició el rodaje de un episodio diferente a los habituales *shows* del reconocido canal de televisión Animal Planet, dedicado a difundir la relación entre las personas y los animales y que, bajo el *slogan* "sorprendentemente humano", ha intentado mostrar precisamente cuán cercanos pueden estar aquellos de nuestra conducta.

Los estudios en torno al desarrollo evolutivo de las especies han distanciado biológicamente a los animales racionales de los no racionales y han declarado el estado humano como su fase superior. Sin embargo, aunque somos considerados entes cognitivos, capaces de generar, entender y transmitir conceptos abstractos a partir de la utilización del lenguaje y lógicas mentales complejas, en ocasiones "olvidamos" la ética, la moral y el valor que nos constituyen como seres sociales.

En la historia de la humanidad, así como de la representación en el arte, desde sus inicios e incluso hasta la actualidad, los animales han formado parte de la cosmogonía del hombre, han ocupado lugares de importancia dentro del poder jerárquico de una comunidad, han sido adorados como deidades y convertidos en personajes míticos. Por sus comportamientos y características particulares, han inspirado refranes populares transmitidos por la cultura oral. En cambio, en esta propuesta, la presencia de los animales aleja sus referentes más comunes para reproducir los síntomas de una sociedad con proceder irracionales, donde el hombre es el principal responsable.

Desde el gesto pictórico que ensucia el color y lo hace crujir en las inocentes hebras del lienzo hasta el reclamo agudo de un ladrido textual hecho empaste, hablan de la tez expresionista que logran las "formas fuertes" de sendos artistas. Y es que el expresionismo no entiende de esquemas temporales: "Se encuentra entre los habitantes de las islas del Pacífico y en los aztecas, en África y en las catedrales góticas [...]". [1]. Por eso renace de nuevo en estas piezas, para entonar su discurso con una postura política definida, que reacciona contra el hedonismo y la pasividad del individuo, tal y como hizo la vertiente alemana de este movimiento a principios del siglo pasado.

La exposición sugiere en la medida que sentencia. Los textos que incorporan, junto a los elementos compositivos de la imagen supeditan su legibilidad al discurso de la obra. Eligen el subterfugio en las veladuras o el filoso además en los contrastes. En la pieza *Una contrapropuesta para Robyn Whitney*, de Hilda María Rodríguez, se evoca una reflexión asociada al proverbio: "Cría cuervos y te sacarán los ojos". Es imposible obviar la referencia a la obra de la pintora norteamericana *Robyn Whitney*, quien trabaja el expresionismo desde un enfoque mucho más amable –aparentemente–, pues introduce niños y recrea escenas de ocio de las que Hilda María toma solo la bondad de

las citas para insertarlas en contextos

Hilda María Rodríguez, *Su propia guerra* [Cuba]



perversos. Uno de los cuervos representados nos contempla, dirige su mirada hacia el espectador, espera nuestra migaja con semblanza paciente... La mano que alimenta se vuelve cómplice. Hasta la inocencia puede ser violentada. "Es solo cuestión de tiempo" [frase inserta en el texto]. Luego se vuelve traición.

Los animales devienen pretexto. Los cuervos no traicionan, vuelan y se alimentan de carroña. La no racionalidad inhibe absolutamente sus escrúpulos; sin embargo, consabido esto, se escuda la indolencia humana en la piel animal. Elvis Céllez también cita a los menos favorecidos por la empatía del hombre, a los no domésticos. Su obra, *Cargando con lo q' la historia no absuelve*, recrea uno de los momentos más rutinarios de los escarabajos llamados "peloteros", en los que arman pelotas de estiércol para depositar sus huevos hasta su nacimiento. Ciertas palabras dentro del título remiten inevitablemente al trascendental alegato de autodefensa *La historia me absolverá*, donde Fidel Castro planteó, entre otros puntos, los problemas de la Cuba de los cincuenta. Sin embargo, la fecha que Elvis dibuja a pincel en su tela hace de esa etapa una prolongación hacia el actual contexto: aquellas situaciones persisten sobre los vicios de las "libertades con dueños" [Carlos Varela]. En una ocasión, el presidente Mujica dijo que "un hombre no debería tener tanto poder durante tanto tiempo", porque entonces sobrevienen los errores y las penas, y mientras las nuevas generaciones nacen dentro de la "pelota" formada por ese



Elvis Céllez, *Cargando con lo q' la historia no absuelve* [Cuba]

caso de Elvis, la fecha vuelve a ser clave, la frase devota del refrán planea sobre cambios de poder político y los tiempos de elecciones, donde generalmente la sucesión de gobiernos no supone cambios sustanciales y se habla entonces del mismo "perro", aludiendo al estanco de las condiciones precedentes y "con diferente collar" para referirse solo a un cambio físico, de persona.

Mientras que en la obra de Elvis Céllez es notable un discurso político descarnado, fuerte en sus formas, en las de Hilda María Rodríguez se mantiene la violencia del color y la pincelada rápida pero se enmascara el contenido con la incorporación de elementos taoístas que refuerzan el equilibrio percibido en primera instancia. Tal vez por compartir dos pasiones que pueden empuñar y al mismo tiempo hacer quebrar un pincel, Hilda comulga el gesto artístico con el fundamento teórico-filosófico en la medida en que cita sus conocimientos e influencias de la mano de la literatura Lao Tse. En su pieza *Y las olas mugen*, un perro ladra con la misma fuerza que las olas golpean el muro del malecón y convierte el sonido en reclamo. Uno de los textos taoístas de los que se inspira la artista trata sobre la ruptura del equilibrio de la naturaleza: "El agua está callada: el aire la mueve, y resuena: las olas mugen: algo las oprime [...]". El perro defiende su espacio ante la invasión de las olas, pero el mar revuelto se agita ante la fuerza del viento, y así sucesivamente cada cosa desencadena otra y rompe su calma. De algún modo, los efectos y las reacciones han determinado el desarrollo en el mundo, aunque también con ello las grandes catástrofes. El mar, símbolo de masa humana, muge como mismo lo hacen las vacas cuando intentan ser robadas, y los perros, como guardianes, nos lo alertan. Desde el contexto local, por ejemplo, el tema de los profesionales y los grandes talentos y su partida hacia otros espacios de superación se encuentra en constante aumento, y aún más en estos tiempos en que las balanzas continúan inclinándose del lado contrario a sus fuerzas reales.

Elvis Céllez también necesita "sonidos" en sus piezas por lo que escoge dos loros para su obra *Pan pa' la cotorrita*, y los convoca al diálogo, uno frente al otro, en la misma jaula y bajo colores manchados, sucios y chorreados pueden advertirse conjugaciones del verbo hablar. Como este tipo de ave imita la voz humana y otros sonidos, y según numerosos estudios, repiten simplemente palabras sin idea del significado, *Pan pa' la cotorrita* alude a la práctica del que mucho habla poco hace en verdad. Sin embargo, no podemos desear el momento histórico que hemos vivido luego del llamado "deshielo de las relaciones Cuba-Estados Unidos", lleno de expectativas y esperanzas de un cambio real, en el que realmente se ha hablado mucho, pero de soluciones e inversiones que solo podrían beneficiar a los que ya llenan bolsillos. El entorno enjaulado del que no se conversa continúa siendo obstáculo, pero "yo estoy hablando, tú estás hablando, él está hablando, nosotros estamos hablando..." Existe demasiada especulación sobre las acciones inmediatas y futuras, pero ninguna ejecución que hable del derecho natural de todo hombre a ser libre.

Animal Planet, desde el punto de vista museográfico, pudo haber tenido mejores opciones. El espacio no ofreció prácticamente otra manera de distribuir las piezas por lo que la semejanza de formatos y la separación entre una obra y otra marcó una monotonía rítmica que atentó contra la distancia necesaria para leer cada obra por separado. Cada pieza requería de cierta soledad ante tanto derroche de color y niveles signícos diversos. No obstante, esta muestra refresca el repertorio simbólico sobre las cuestiones humanas "deshumanizadas" que en la actualidad han devenido prácticas habituales, a la vez que ha subvertido las connotaciones históricas de los animales dentro de las narraciones del arte. /

[1] Ruhrberg et al. *Arte del siglo XX*. Taschen, p. 54.

[happy together]

entrevista a yanela miranda
[especialista del taller
de serigrafía rené portocarrero]

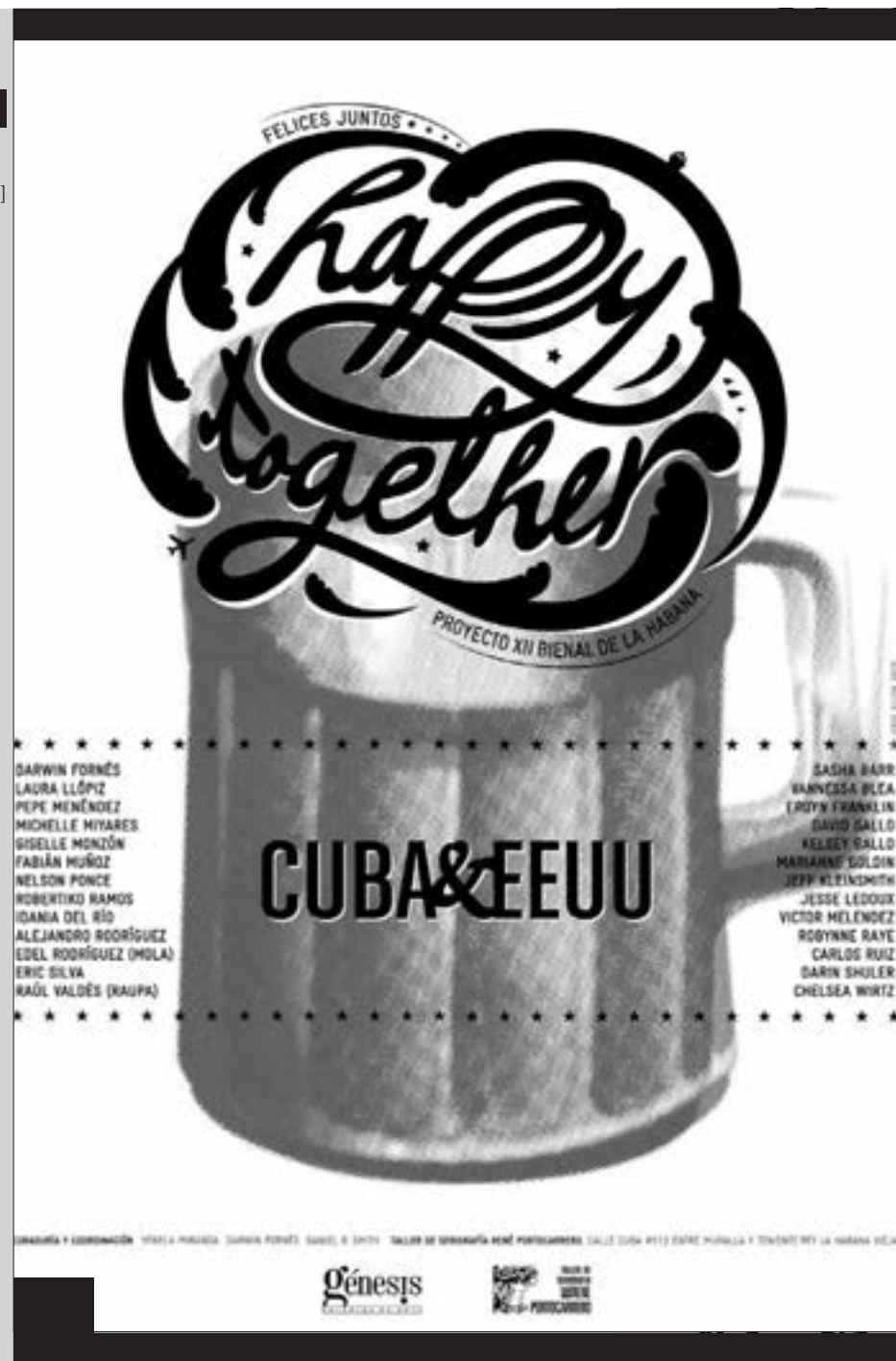
¿Cuáles crees que sean los aspectos positivos y las contradicciones de la recién finalizada 12 Bienal de La Habana con respecto a otras ediciones del evento?

He visto que últimamente los temas de la Bienal son más abiertos, lo cual es bueno en el sentido de que posibilita presentar un tipo de obra más abierta e interactiva con el público. Pero también creo que esa apertura ha incidido en que haya temas que no se ajusten al evento. Lo más positivo que encuentro en la Bienal, desde hace algunas ediciones, es que las obras están muy encaminadas a la interacción con el público, cosa que internacionalmente se hace mucho, pero aquí estábamos un poco atrasados con ese tema. Este cambio es fundamental porque el arte sale del museo y de la galería para relacionarse con el transeúnte común, neófito totalmente que participa de la experiencia artística.

¿Cómo se recibió el proyecto *Happy Together* en el contexto de la Bienal de La Habana?

El proyecto ha tenido muy buena acogida por el público, además de exponerlo en el espacio del Taller de Serigrafía René Portocarrero, también lo expusimos en otros sitios como la librería de la calle Obispo, y el público estaba muy entusiasmado con las obras, más allá de no conocer a fondo la idea principal del proyecto, pero sobre todo porque se identifican con los personajes animados cubanos y norteamericanos. Además estamos gestionando los permisos para poner los carteles en otros espacios públicos del Vedado y que se puedan seguir mostrando.

Este es un proyecto significativo, que se gestó a propósito de un proceso social que estamos viviendo desde finales del pasado año y que es una experiencia que aún estamos viviendo y no sabemos como se van a dar los acontecimientos, y esto es algo que queremos mostrar con el proyecto, esa expectativa que tenemos los cubanos con respecto al restablecimiento de relaciones con Estados Unidos y las cosas positivas que puede traer, para incentivar al público y hacerlo reflexionar sobre este proceso.



¿Cómo se gestó *Happy Together*, cuáles fueron sus objetivos?

En principio queríamos incentivar a la reflexión sobre la normalización de las relaciones, en segundo lugar queríamos establecer un nexo y un intercambio entre los diseñadores cubanos y los norteamericanos, y los resultados fueron muy fructíferos pues el intercambio fue una gran experiencia, ya que el conocimiento que ellos tienen de nuestra cultura es bastante limitado respecto al que tenemos nosotros de su cultura. La interpretación que

ellos hicieron de los personajes cubanos denota mucho eso pero denota también el interés de acercamiento hacia el espacio y los temas cubanos. Desde ese punto de vista los objetivos se cumplieron y todo fue muy satisfactorio.

¿Consideras que este momento de apertura en las relaciones bilaterales de los dos países influya en la producción artística cubana?

Pienso que sí, pues la cultura norteamericana es muy cercana a nosotros e incluso ese pueblo participó de nuestra historia, y hasta ahora esa cultura de cierto modo nos ha estado vedada. Esta apertura va a ser un campo abierto a la experimentación y el intercambio, así que "hay tela por donde cortar". /

> página siguiente:
los carteles