

SOBRE UN PREMIO Y SUS CENICIENTAS/

Adelaida de Juan /

El Premio Nacional de Artes Plásticas de Cuba, se otorga por vez primera en 1994, lo cual nos presenta a estas alturas de su escogida anual veintiún artistas premiados, ya que en 1995, por razones bien atendibles, fue excepcionalmente compartido por dos escultores notables. Al revisar entonces ese espectro de veinte años, comprobamos, por una parte, que se consideraron premiables seis variantes de las artes plásticas (ninguna de las cuales considero a la arquitectura que, según las enciclopedias, forma parte de las bellas artes), y que la pintura es, con mucho, la más premiada, en doce ocasiones. Le siguen, a la distancia, la escultura, con cuatro premios; el fotoreportaje, con dos, y el dibujo humorístico, la cerámica y el diseño, con un premio por manifestación.

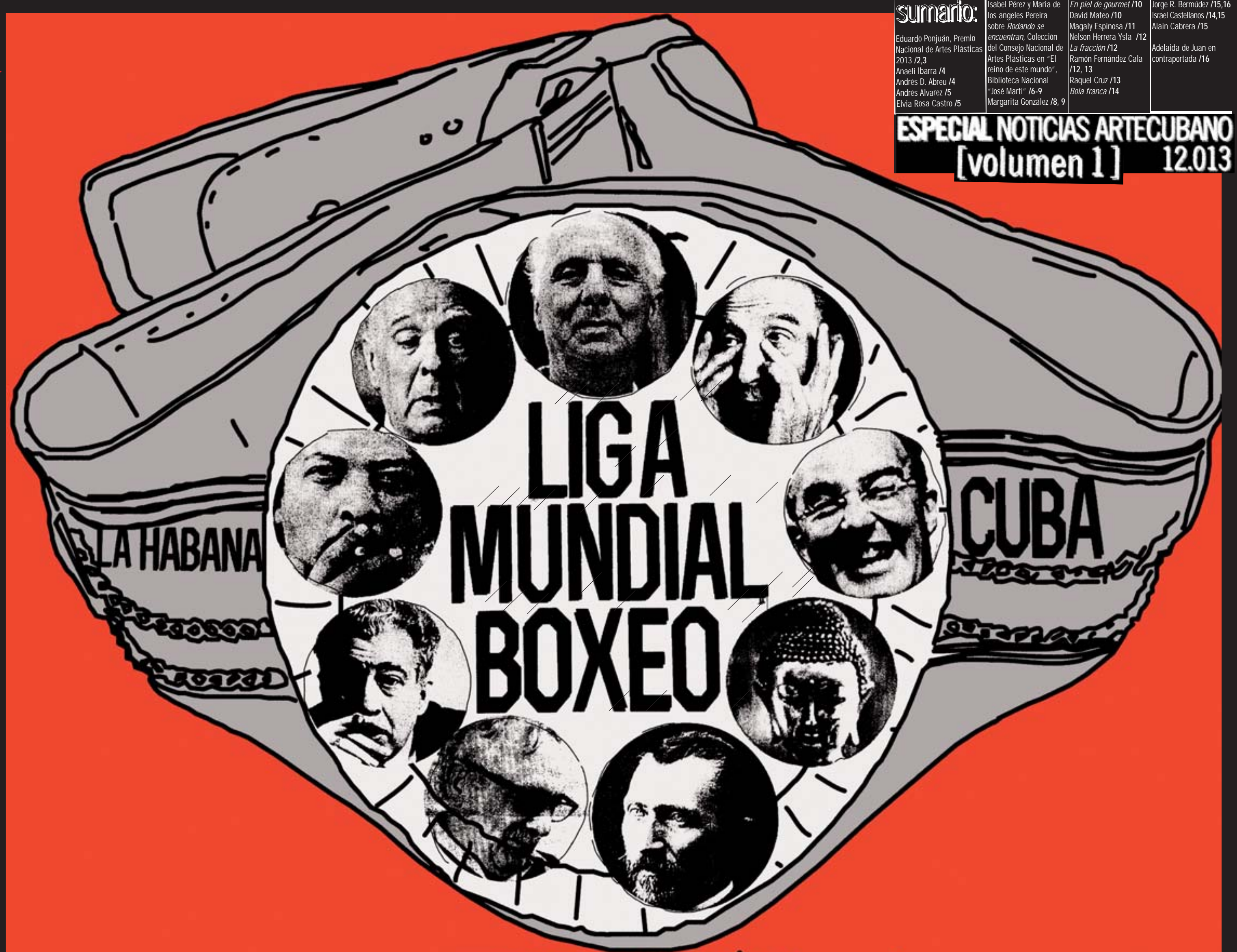
El mecanismo vigente para el otorgamiento de este Premio es el de solicitar a varias instituciones culturales la nominación de su aspirante, fundamentando su escogida. Esos listados pasan entonces a ser considerados por un jurado nombrado al efecto y que suele incluir, entre sus miembros, a los premiados en años anteriores y a otros artistas y críticos de arte.

En la actualidad existen algunos premios anuales otorgados a creadores de disciplinas específicas que están comprendidas en el término de "Bellas Artes", condición que no existía en sus inicios. De hecho, el primer Premio, Raúl Martínez, se destacó en su obra como pintor, fotógrafo y diseñador. No estoy muy segura de como se resolvería esa triple manifestación en la actualidad.

Debo señalar, además, que tenemos artistas que durante años han desarrollado

una obra creadora y original que escapa a los límites estrechos de las clasificaciones tradicionales. La tecnología contemporánea posibilita a los que manejan la cámara fotográfica, por ejemplo, un espectro mucho más amplio que antaño. Ello, combinado con el ensamblaje, ofrece una novedosa visión no comprendida en la añeja concepción de las artes plásticas. Sin embargo, en ningún momento han sido nominados algunos de estos artistas, con lo cual tales manifestaciones quedan fuera del espectro de posibilidades del Premio.

Por otra parte, el Premio aclara que se otorga "por la obra de toda su vida". En más de una ocasión, esa condicionante ha sido tomada como sinónimo de longevidad del artista. Pienso que debe referirse más bien a la intensidad y concepción sostenidas en la creación original y actualizada. Recuerdo el asombro de algunos cuando recibió el premio un creador de cincuenta años de edad, quien llevaba años desarrollando una sostenida obra de originalidad y creación. Si solo se atiende al número de años vividos por el artista, puede llegar a ocurrir que el Premio pierda vigencia y actualidad. Algunos artistas logran la potencia de una obra creadora en pocas décadas, lo cual les otorga una posición imborrable en el devenir del arte. Si no se tiene este concepto, se corre el riesgo, digamos, para no incidir en nuestro propio panorama, de no considerar premiables a creadores como Van Gogh y Marcel Duchamp, quienes, en menos tiempo que otros coetáneos suyos abrieron derroteros aun vigentes al lograr obras originales y abiertas al desarrollo. /



**EDUARDO PONJUÁN (60 KG)
PREMIO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS 2013**

sumario:

Eduardo Ponjuán, Premio Nacional de Artes Plásticas 2013 / 2,3
Anaelli Ibarra / 4
Andrés D. Abreu / 4
Andrés Álvarez / 5
Elvira Rosa Castro / 5

Isabel Pérez y María de los Angeles Pereira sobre *Rodando se encuentran*, Colección del Consejo Nacional de Artes Plásticas en "El reino de este mundo", Biblioteca Nacional "José Martí" / 6-9
Margarita González / 8, 9

En piel de gourmet / 10
David Mateo / 10
Magaly Espinosa / 11
Nelson Herrera Ysla / 12
La fracción / 12
Ramon Fernández Cala / 12, 13
Raquel Cruz / 13
Bola franca / 14

Jorge R. Bermúdez / 15, 16
Israel Castellanos / 14, 15
Alain Cabrera / 15
Adelaida de Juan en contraportada / 16

**ESPECIAL NOTICIAS ARTECUBANO
[volumen 1] 12.013**

Noticias de Artecubano / Número 12 [volumen 1] / Publicación mensual editada por el sello Artecubano Ediciones del Consejo Nacional de las Artes Plásticas | Dirección Rubén del Valle Lantaron | Dirección editorial Isabel Pérez | Jefa de redacción Sandra Sosa Fernández | Edición Andrés Álvarez | Redacción Anaelli Ibarra Cáceres, Virginia Alberdi, Andrés Álvarez y Alain Cabrera | Corrección y estilo Ana María Muñoz Bachs | Diseño Fabián Muñoz Díaz | Fotos Romero | Web José Alberto Curbelo | Comercial Yandra Mancobo Pérez [comercial@artecubano.cult.cu] | Maquetado en Trade Gothic y Sabon de Linotype de 8,5 y 24 puntos | Impreso en el Combinado de Periódicos Gramma / RNPS 0408 / Precio de venta 1 peso | Remita sus colaboraciones a: isabel@artecubano.cult.cu / sandra@artecubano.cult.cu / ana@artecubano.cult.cu / conrad@artecubano.cult.cu / Pertada Fabián /

Darys J. Vázquez /

En el año 2006, a propósito del proyecto *Opera Rex. Acaso yo hablo en chino*, exhibido en Galería La Casona, durante la Novena Bienal de La Habana, realicé esta entrevista al artista Eduardo Ponjuán es, por qué no decirlo, un "padre" del arte cubano contemporáneo que febrilmente cae seducido ante la provocación de lo nuevo, del experimento. Esa es su apuesta.

Hoy, cuando le han otorgado el Premio Nacional de Artes Plásticas 2013, salta la chispa de publicista desmedido, el conceptualista puro y romántico de lo ordinario. Eduardo Ponjuán es, por qué no decirlo, un "padre" del arte cubano contemporáneo que febrilmente cae seducido ante la provocación de lo nuevo, del experimento. Esa es su apuesta.

En este proyecto, como en otras exposiciones (Limbo, Koan o Lo tengo en la punta de la lengua) *el uso de materiales ordinarios es una constante estética en tu obra. ¿Consideras que*

al otorgarle un carácter protagonista a estos elementos comunes, encontrados, establece un diálogo más incisivo con el espacio real?

Creo que siempre le he concedido importancia al material, independientemente de que ahora parezca estar en un primer plano. Cuando realicé los libros-objetos, no había un sustituto del libro; o cuando hice un dibujo a grafito, no hubo un sustituto del grafito; o cuando he pintado con óleo sobre tela, no hay un sustituto del óleo. El material siempre estuvo potenciado como un elemento de contenido, nunca como atrezzo.

Ya en *Limbo* (Galería Habana, 2003), cuando enchapé la pared con papel de techo, el material no estaba en función de nada que no fuese él mismo. No así en las otras dos piezas de la exposición que eran más bien cuadros; es decir, bastidores forrados con papel de techo que parecen cuadros. En la exposición del Museo del Ron, *Koan* (2003), el asfalto, el papel de techo y la malla que tamizaba la luz se significaban a sí mismos. Independientemente, en estas exposiciones siempre hubo una especie de construcción –*Koan*, era un jardín zen– y el material tenía

sensaciones de la gente y la percepción de lo que van a ver a partir del uso de determinadas leyes de la belleza. Ahora veo más el arte en la misma realidad, como si viniese hecho, prefabricado, sin llegar a ser un *ready made*. Mi trabajo tiene relación con lo que hacía Duchamp, pero tampoco... Duchamp escogía objetos indiferentes y estos objetos que yo uso no me son indiferentes. El iba a una tienda y compraba una pala –la que adquiría todo el mundo–, que no tenía nada en particular. Sin embargo, estos objetos, como los toldos (refiriéndose a una de las instalaciones de *Opera Rex*), ya traen en sí mismos una carga psicológica, política y social: son las locomotoras chinas y los ómnibus *Yutong* que nuestro gobierno compró, que tienen que ver con el acercamiento entre Cuba y China, y con la salvación del Socialismo por esta vía. Yo sé que mucha gente lo va a leer por ahí y lo puedo escamotear ese significado, pero no es el único. A personas que no viven en Cuba les he contado toda la historia para que más o menos entiendan eso, para que sencillamente vean una escultura, una instalación, si no piensan otras cosas: "Esto no parece arte. Esto lo hace cualquiera. ¡Qué feo está! ¡Qué sucio está!"

¿El uso de estos materiales está motivado por un interés en alejarse de la representación?

Sí, trato de evitar la representación, pero es imposible. Me muevo en el mundo de la representación, lo quiera o no, porque me muevo en el mundo del conocimiento; o sea, en el reflejo de lo real, en el mundo de la gnoseología, en la relación sujeto-objeto, que de alguna manera siempre está mediada por el lenguaje. A menos que logremos la "iluminación" –acentúa con aires de incredulidad–, no tenemos manera de evitar las palabras para decir algo, para pensar, para comunicarnos con los demás.

Cuando te hablaba de Duchamp me refería a lo que él dijo de una pieza suya: "Este portabotellas es un portabotellas". Sin embargo, las interpretaciones que después ha tenido esa pieza son inevitables. Nadie puede actuar en la vida sin que se interprete ese acto, para bien o para mal; ya no decir dibujar o pintar. Cualquier cosa que se haga, o cualquier actitud que uno asuma en la vida, siempre tendrá interpretaciones diversas. Después vienen los grados de acercamiento, dirigidos más a la esencia de tu idea y menos a la experiencia personal de cada quién o no. Hay gente a la que no le interesa lo que piensa el artista. No sé si a ti te habrá sucedido, pero a mí me sucede con los demás. Veo una obra, siento una cosa y después leo lo que dice el artista, lo que dice un crítico y me digo: "Yo no he pensado para nada eso". Tenía una idea falsa u otra de lo que el autor quería. Y eso no es deseable, sino que es parte de la pluralidad de los significados, como todo en la vida.

Para algunos tus obras pueden no ser "bellas", aunque indiscutiblemente proyectan "ideas bellas". Como diría Lezama de uno de sus personajes en la novela Paradiso, tienes eso que "los chinos llaman li, es decir, conducta de orientación cósmica, la configuración, la forma perfecta que se adopta frente a un hecho, tal vez, lo que dentro de la tradición clásica nuestra se pueda llamar belleza dentro de un estilo".[1] ¿Para ti que es una obra de arte bella?

"Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas. –Y la encontré amarga. –Y la injurié" La frase no es mía ¡Ojalá! Es de Arthur Rimbaud.

En realidad, le tengo aversión a lo bello o, como te digo, lo pongo bajo sospecha. En nombre de la belleza se hacen cosas de mal gusto, cosas entre comillas que no asustan al alma... si es que existe. Por ese camino se puede llegar a tener miedo a la vida. Y la vida es bella y fea, es deprimente y hermosa, y es total: no una partecita nada más. Pensar en términos de belleza como armonía entre las partes, al decir de los griegos, sería un retroceso. La vida es bella, pero como dijo Nicanor Parrá: "La muerte es una puta caliente".

No tengo nada contra la belleza, más bien estoy en contra de un concepto simplificado de la belleza. A la gente le gusta ver cosas supuestamente bien pintadas, bien dibujadas, aun cuando uno los esté engañando y haya usado trucos técnicos para lograr esos efectos. Pero bueno, la

gente quiere ser engañada todo el tiempo, no les gusta que te digan la verdad. De hecho, a muchas personas no les gusta coleccionar fotos porque dicen que son copias. Prefieren comprar un dibujo malo por ser original y estar hecho directamente con las manos. La gente siempre quiere ver de qué manera uno se parte los dedos.

Cortázar pensaba que la obra es un diálogo abierto entre el autor y el lector, donde este se convierte en "co-partícipe y co-paciente" ¿Existe en tu obra una intención por involucrar al público más allá de su rol de espectador?

Mira, cuando Borges habló de Edgar Allan Poe y su obra, dejó claro que Poe había creado, no solo el cuento policiaco, sino también al lector del cuento policiaco. Antes de Poe, la gente lee al inicio del Quijote: "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...". Después de Poe, un lector de novelas policiacas se preguntaría: "¿Por qué el escritor no se quiere acordar del lugar?" Empieza a leer de una manera suspicaz, cree que lo están engañando y no quiere ser engañado.

Cortázar hablaba del "lector-hembra" y del "lector-macho". Uno de los dos lee de manera ingenua, y la obra lo enreda: el otro piensa que le están tomando el pelo. No recuerdo cuál era uno o el otro. Me imagino que el "lector-hembra" era el más suspicaz. Ese es el tipo de lector que a mí me interesa, el que mantiene una actitud de duda ante todo y una distancia en relación a mi producción. Trato de mantener una distancia en relación con la realidad, con el arte que consumo y con las personas.

¿Y cómo interviene el espectador en tu proceso creativo?

Yo trato de pensar en el espectador, pero no se puede pensar en un solo espectador. Yo no sé lo que va a pensar cada cual. Pero tampoco creo que lo que a mí se me ocurre no se le pueda ocurrir a millones de personas, porque hay experiencias que son colectivas y vivencias comunes. En mi obra tengo una lógica relacionada con el arte contemporáneo y con la obra de muchos artistas, como si fuese algo genético que produce mutaciones en mí. Hace veinte o treinta años atrás no había visto instalaciones de Cristo y de otros artistas que han hecho cosas similares, con una estética parecida o con un concepto parecido. Si Duchamp no hubiera hecho sus instalaciones, yo no pudiera haber hecho lo que hice o yo sería Duchamp. ¿Te imaginas qué maravilla? Pero tendría que esperar cien o cincuenta años para que me entendieran, tiempo necesario para que la gente tenga al menos un conocimiento de tu trabajo. No quiero ser petulante, no me quiero comparar con Marcel Duchamp. Eso suena grandilocuente, creo que soy un poquito mejor que él. (Risas)

Mis obras anteriores gustaban más, pero la gente no las entendía. Era piezas que tenían un elemento sensual y estético en los colores y en los materiales. Yo he realizado dibujos realistas cuando realmente son copias e impresiones: en fin, he actuado a que dibujo. La gente me dice: "¡Qué clase de dibujante eres!" Yo no sé si soy un buen dibujante, pero sí aprendí a falsificar un tipo de dibujo, o sea, sé convertir una copia en un original. Tú repites una cosa muchas veces y al final creas un gusto, creas un espectador, o un lector de tu obra. Así, el cliente cae en una trampa sin salida, la misma en la que estoy como creador. He hecho copia de una sola copia, como una ironía, y las he firmado uno sobre uno. Sin embargo, esa copia tiene elementos de azar que no puedo repetir de nuevo: se me viró una taza de café o se me chorreó el alcohol cuando estaba haciendo la impresión, de manera que quedaban como originales.

Después de que Walter Benjamin escribió *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, y al tener mayor conciencia de las posibilidades de la serigrafía, la fotocopia, la impresión digital, la fotografía y el cine, parece no tener sentido hacer un original que demora tiempo, cansa y cuesta más, cuando con estos métodos puedo trabajar fácilmente. El procedimiento técnico está creado para realizar copias y con

ello, la "pérdida del aura" de la obra original. En mis piezas trato de recuperar el "aura" de nuevo porque las personas son fetichistas. Cuando la gente se compra algo no piensa que se está comprando una copia, aunque el vecino tenga algo exactamente igual. Esto es un mecanismo de fetiche. A mí también me pasó como consumidor.

O sea, ¿tú sientes que también caes en las trampas del consumo?

Yo me compro algo, cualquier cosa y creo que es único. Después, salgo a la calle y veo a un millón de gente con una camisa igual a la mía. Pero en el momento de la compra, creo haber elegido por mí mismo, cuando realmente soy escogido por el mercado. Es como la lectura del libro: uno siempre cree que está siendo muy original. Nada más falso. Tú lees lo que una Casa Editorial ha decidido que lees. Claro, cuando hay muchos libros publicados se tiene un margen de elección, pero eso está condicionado también. Espero que no ocurra con las novias.

Los artistas conceptuales como Joseph Kosuth reiteraron el uso de los textos para establecer un cuestionamiento acerca de la naturaleza del arte y de los mecanismos de producción de significado ¿Qué te motiva a hacer uso del texto dentro de tu obra?

En toda mi obra el texto siempre ha estado presente. Yo empecé a leer muy tarde, a los catorce años. Antes de esa edad no leía absolutamente nada.

Un día me estaba haciendo caca y los baños de la Escuela Provincial de Arte estaban cerrados. Llovía, y en el patio de la escuela había un basurero con la carrocería de un coche, esos que son como una cucarachita –*Volkswagen*–, y allí me fui. Agarre un libro que se estaba mojando para hacer tiempo. Eran los *Heraldos Negros* de Vallejo, y leí: "*Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé! Golpes como del odio de Dios...*" Esa fue mi primera lectura. Después, seguí leyendo filosofía, poesía y novelas. Leí y leí de manera voraz. Incluso en la Escuela Nacional de Arte hubo mucho tiempo que dejé de pintar y dibujar, y me dediqué solamente a la lectura. Un día comencé a hacer libros. Hoy he hecho obras que solamente son textos en dibujos e instalaciones con letras. Así, en el papel de techo trabajo con las letras y el fuego.

Yo no puedo hacer nada si primero no tengo en mente el título de una obra o de la exposición. La frase, la escritura o la oralidad para mí son una imagen. Cuando empiezo a trabajar leo simultáneamente muchas cosas: Baudrillard, San Juan de la Cruz, el periódico, lo que digo fulanito... Agarro un libro ahora, a la media hora otro y por la noche, otro más. Empiezo a tener lecturas de textos ya revisados. Al releerlos me doy cuenta de los detalles olvidados. La gente dice que tengo mucha memoria, pero yo lo que tengo es mucha repetición de lectura. Yo releo constantemente los mismos textos. De esta manera, cuando te has leído la obra completa de Borges diez o doce veces terminas por recordar al menos un verso.

A partir de esas lecturas cruzadas la obra comienza a conformarse sola. Es como si tuviese un anillo en mi cabeza o un sistema que entiendo "superbien". La gente después no comprende, pero para mí es elemental. Una vez leí que a Kant le preguntaban el por qué de escribir tan oscuro. Kant dijo que él veía superclaro todos sus escritos. El no fue un farsante al escribir, ni pretendía enredar a la gente con ideas incomprendibles. También Lezama estuvo acusado de escribir hermético. La vida es muy compleja. Y tienes que interpretarlo y reinterpretarlo todo.

¿En alguna ocasión durante tu carrera te has sentido un artista incomprendido por el público?

No, para nada. Yo siempre he tenido mucha gente que creo comprende mi trabajo, o al menos me dicen que les gusta. Bueno, yo lo entiendo un poquito. Una vez que hago mi obra, soy espectador de ella. Una vez que la terminas eres el primer espectador de ella, el primer y el peor

crítico. Si alguien la compra dices: "¡Coño, no era tan mala!". Y después hay amigos y otros artistas que te entienden, o que te intuyen de alguna manera. Con una sola persona que te entienda basta.

Si yo quisiera gustarle a mucha gente tendría que trabajar en otro tipo de lenguaje, en otro soporte. No lo digo irónicamente, pero sería muy bobo querer producir arte conceptual y gustarle a millones de gente. Si quieres popularidad, tienes que escoger un medio, una temática, un lenguaje de tipo popular, masivo, algo como lo que hacen los *mass media* y los *thriller*. Tendría que pensar en sexo, violencia y lenguaje de adultos. Por eso la música salsa pega, porque hay mucho sexo ahí; por eso el *rock* pega, porque hay mucha violencia, el lenguaje es muy duro, le despierta a la gente las energías de protesta, sus incomprendiones con el mundo, con sus padres, con el *establishment*. Esos ídolos mueven psicología popular. La pintura es el medio menos adecuado para ser popular, por mucha promoción que uno tenga, serían más propicios el cine y la televisión. El *baseball* y el *football* tienen más carácter popular que la misma música. Posiblemente, va más gente a ver cualquier deporte que a un concierto de *rock*.

De todas las lecturas filosóficas ¿cual ha tenido mayor influencia en tu vida y tu creación?

Un pensamiento más afín conmigo en relación al significado, es el de Nietzsche. El planteo una especie de hermenéutica infinita: la interpretación de la interpretación de la interpretación, y dijo además, que detrás de una máscara hay otra máscara, y otra más. También dijo que toda literatura o que toda filosofía es "filosofía de presente"; es decir, una filosofía te lleva a otra filosofía diferente. La mente humana es como especie de *Iceberg*. El lado visible es lo que uno sabe de sí, y la mayor parte, el hielo sumergido en el agua, es la zona oscura, monstruosa, enredada e irracional. Yo no sé por qué prefiero el helado moscatel al de chocolate. Me voy a morir sin saber eso y no creo que ningún médico me lo pueda explicar. Tampoco sé explicar a qué sabe un mango. Y no es precisamente lo que me decían en la escuela: "El mango es amarillo cadmio y tiene un sabor característico". Como si toda puta cosa no tuviera un sabor característico.

¿Y del pensamiento filosófico oriental qué ideas han influido en tu obra?

El Tao Te King, Nagarjuna, Matsuo Basho, Dogen, y sobre todo el analfabeto Hui Neng; pero preferiría decir de manera zen: "En la pregunta está la respuesta, el que las separa pierde la vida." *Según tu opinión, ¿cual debe ser el papel del artista dentro de la sociedad?*

Cada vez me creo menos el papel del artista como "el Dios creador", omnisciente, omnipotente y diferente de los demás. La gente dice que soy inteligente, que tengo talento, pero yo dudo permanentemente de eso. He estudiado en las mismas escuelas que ha estudiado todo el mundo, he visto más o menos las mismas obras que ha visto todo el mundo, y no creo ser uno de los artistas cubanos que más viajen. Yo pienso que uno tiene que trabajar con la gente y oír a todo el mundo. Creo que no te respondo muy bien la pregunta...

Desde los años noventa el mercado ha tenido una influencia más directa en la producción nacional y en sus mecanismos de distribución ¿Crees que la aproximación de los artistas a los circuitos comerciales y a sus agentes de legitimación pudiera constituir un factor negativo para el arte cubano?

No son sus trampas las que se deberían sortear, sino las del falso concepto de mercado del arte. Todos los artistas y el arte que yo admiro están en el llamado mercado del arte. No conozco un artista universal que no trabaje con una galería importante o con un gran museo, y que su obra no esté catalogada. No he visto el arte chino, japonés, irlandés o africano, en sus países de origen; los he visto en el Reina Sofía, en el Pompidou, en los grandes museos del mundo. Sería muy tonto pensar que no me interesa el mercado del arte. Sí me interesa, pero también hay que hacer lo que a uno le dé la reverenda gana. Yo no estoy en el mercado. He vendido algunas cosas en ferias y galerías, pero no estoy en el llamado *mainstream*. Estoy alerta por sí algún día

esto me pasa. Hay algunos que dicen que no les interesa el dinero, que lo de ellos es el arte. A mí que no me vengan con esos cuentos. Los artistas quieren prestigio, reconocimiento y dinero. El que te diga lo contrario que no trabaje con una galería comercial y no venda su obra, que la regale.

¿Crees que el arte cubano enfrente una crisis como resultado de un proceso de mercantilización?

Creo que la situación del arte cubano no tiene nada que ver con el mercado, sino con los artistas, salvo excepciones. Ahora que es cuando más dinero los artistas ganan por la venta de sus obras, más viajes realizan y más información tienen, no se explica que produzcan el arte más comercial, más flojo, más amanerado y más cliché. Aunque la institución también promueve la tontería, la mediocridad, un producto de calidad media, la esencia del problema está en los propios artistas.

Hay artistas que han hecho bajo esas condiciones obras sólidas, contundentes y profundas. Todo puede influir, pero quien determina la calidad es el propio artista. La historia del arte está llena de artistas que se han muerto de hambre e hicieron una gran obra, pero hay también artistas millonarios que hicieron una gran obra. Los grandes artistas siempre estuvieron al lado del dinero y de los personajes que determinaban la política y la economía de su país, y eso no quitó que hicieran las obras más grandes de la humanidad. No me estoy comparando con ellos, solo lo pongo como un ejemplo de lo erróneo que es considerar al mercado como responsable de la crisis.

¿Cómo crees que debe ser la relación ética del artista con el mercado del arte?

Hay artistas que no hacen concesiones y son "elegidos", como Hans Haacke y otros que hacen un arte crítico, incomodo y lo venden. Quizás no vendan como otros, pero igual, venden carísimo y los grandes museos los invitan a exponer. Cuando uno escoge el arte conceptual, en el cual priman las ideas, no tanto lo visual, ya tienes un poquito que perder. Hay un tipo de comprador que se guía por los ojos. Yo no crítico eso. Lo que he hecho, quizás, es un poco difícil, pero a mí me han comprado obras, entonces no es tan difícil. La actitud que he tenido es la de no repetir lo que he vendido. Cuando hago algo que ya no me da alegría hacer, sino que me cansa, me da angustia, depresión, me pongo muy agresivo y tengo que parar, aunque me dé dinero. Si no siento placer al hacerla, qué sentido tiene.

Fuiste integrante de una promoción de artistas que emergió en los años ochenta, bajo el criterio de que el arte tenía una fuerza capaz de transformar la sociedad y emancipar al individuo ¿Crees aun en la consecución de esa utopía?

Bueno, si funciona conmigo, puede funcionar con otros, pero no en términos chamánicos. Si a mí el arte me quita tensiones, me libera de obsesiones, me devuelve como una especie de niño feliz, también puede provocar esto en los otros. A veces veo cosas escritas y me digo: "¿Por qué yo no pude escribir eso, o pintar aquello, o tener esa idea, o tocar el piano como aquel?" Puede ser que yo sea un envidioso, pero cuando veo a un tipo tocar el piano de manera magistral, lo primero que me viene a la cabeza es: "Ese tipo tiene que ser feliz con cojones, debe tener una felicidad infinita dentro de sí". Quizás sufre por la creación, pero en el momento que está tocando no tiene tiempo, ni espacio, ni edad, no está enfermo de nada, no tiene problemas de ningún tipo, ni prácticos, ni espirituales. En ese momento es o está siendo, para ser un poquito más dinámico. El arte lo cambia a uno ¿Cataris? Quizás. Hay un instante en que te sientes superbien, eso es lo que vale. "El resto es literatura". /

[1] Ver José Lezama Lima: *Paradiso*. Casa de las Américas, La Habana, 2000. p. 476

EDUARDO PONJUÁN: con voz propia/



Eduardo Ponjuán / Monumento / Escultura con monedas cubanas de veinte centavos / 168 x 2,5 cm / 2003-2006 /

Tranca / Escultura / 159 x 2 x 2 cm / 2008 /

un sentido simbólico.

En la exposición del Museo Nacional de Bellas Artes *Lo tengo en la punta de la lengua* (2004), aun todo tiene una carga simbólica. De nuevo cuelgo el papel de techo en la pared y uso los tanques de cincuenta y cinco galones, y los gallos disecados. Creo que Richard Serra dijo que todo lo que tú colgaras en la pared era un cuadro, no importa el material con qué lo hagas. Con *Just on Time* (2004) –exposición colectiva en Galería Habana–, expuse tanques de lechada. Ahí si no había otra referencia que no fuese a la lechada misma. Y en *Opera Rex. Acaso yo hablo en chino* (2006), el simbolismo queda relegado a última instancia. Pero de todos modos, yo no puedo evitar que la gente piense, haga asociaciones. Cada cual hace una interpretación diferente por muy antimetafísico, por muy antisimbólico y por muy antiartístico que yo quiera ser. Digo antiartístico no porque crea que esté haciendo antiarte, pero ahora cuando hago una pieza, no pienso que tiene que ser una obra. Yo sé que tengo que hacer algo, pero no tiene que parecer arte, porque si empiezo a pensar así, vuelvo al cuadro sobre la pared.

Como artista ¿buscas algún tipo de equilibrio entre la idea y su materialización física?

Pienso en cuestiones técnicas: en cómo armo la pieza u ocupo el espacio, en cómo manipulo las

MILITANCIA/

Anaeli Ibarra /

El hecho de que el equipo de redacción del tablode *Noticias de ArteCubano* se planteara este último número de la publicación como una especie de “descarga” intelectual, y convocara para ello a un grupo de colaboradores (a cuyo llamado no han respondido todos) con el propósito de reflexionar sobre algún asunto del campo artístico cubano, creo que puede resultar muy interesante. Sobre todo, porque más que un muestrario o una vitrina donde se exhiben el alarde escritural, el desvelo político, la amargura interna, el cinismo crítico, el compromiso intelectual o los malabares del texto, sin decir totalmente lo que se piensa ni traicionar nuestros principios: este número podría funcionar como una brújula. Una brújula porque indica, no solo algunas de las principales voces críticas que están operando ahora mismo en el “mundillo del arte cubano”, sino también porque esboza la orientación ética, política, teórica y hasta estética, por que no, de esas voces: pero principalmente, porque introduce, no siempre de manera explícita, una cuestión central para el debate actual: la función del intelectual en la sociedad, su radio y campo de acción.

Si en los ochenta la plástica cubana se dedicaba al *baseball*, hoy la crítica se dedica al mercadeo y a la “reseñita sosa” ¡Vamos! No voy a atacar ni sanitarizar al mercado (lo siento, Bourdieu). Lo que me preocupa no es la pérdida de un lugar, sino de una ética. No es la dignidad de una profesión ni su autonomía respecto a la ley del comercio y el dinero lo que está en juego, creo que es más bien la FE, la posibilidad de creer en algo y apostarle a eso. Por eso, este número de *Noticias* es una brújula, porque también está cifrando un estado de época. Nuestra época.

Una vez, una amiga me dijo que era mejor no creer en nada que creer en conceptos vacíos, espurios, y hacerle el juego al lenguaje, entregarnos a sus espejismos. Y es cierto, nuestra generación creció sin los Beatles, sin Silvio, sin Mandela, sin Machinka, sin Vietnam: no solo hemos perdido esos signos, sino también el horizonte espiritual donde ellos adquirieron su significado. Es obvio que las premisas e interrogantes que marcaron y definieron esa plataforma teleológica no tienen posibilidad para su formulación en el siglo xxi. Y, probablemente, mi amiga no se equivocaba. Pero sustituir el machete por la sospecha, y la pluma por el mercadeo, no nos hace más conscientes ni nos libra del Pecado (sí es que lo hay). En esa lucha por el control del significado y su tiranía, le hemos rebajado tantas capas de sentido a la realidad, que hemos ido de la tumba del vientre, al vientre de la tumba; y parece que no podemos ni debemos salirnos de ese cerco.

Tantos muertos que hoy resucitan con otros nombres! ¿Que pasa con el compromiso ético, crítico, intelectual, hasta emocional? ¿Qué nombre tienen ahora? Lo digo sin marras: extraño la militancia. No sé si puedo extrñar algo que no he vivido, pero extraño el significado de la “militancia”, y su valor en el imaginario del soldado.

Cuando se nace en un mundo no solo cansado de luchar, sino convencido de la esterilidad y el “sin sentido” de la lucha, de la historia y la utopía, del héroe y la libertad, de la organicidad del intelectual y las limitaciones del pensamiento crítico: solo nos queda la mirada displicente, el gesto evasivo, o sea, el mercdo y la “reseñita sosa”.

He leído varios textos (escritos por artistas, curadores, críticos...) en los que se reprocha la militancia política de los ochenta, y se reclama una acti-



Eduardo Ponjuán / ¡Falta mucho por hacer! [detalle] Lápiz conté sobre cartulina Fabriano / 2009 / 70 x 100 cm /

tud “otra” para esta generación (nunca queda clara cuál ha de ser): “Tenemos que acabar de superar ese trauma”, nos dicen. Si los ochenta fueron importantes, como lo fueron también los cincuenta, no fue por el panfleto, la denuncia abierta o la guerra frontal, fue por el disenso y la manera en la que se redistribuyó el orden de “lo normal”. Tanto desde la estética como desde la teoría crítica. Pero, sobre todo, la eficacia de esa operación (que es política, pero no por los contenidos que aborda) recayó en la fe y la creencia en la eficacia misma de la acción. Por eso, cuando se habla de “aquellos años”, no se le exige al arte ni al artista que asuman descarnadamente una postura crítica (que tampoco estaría mal), sino que se recuerda ese exiguo gesto de “crear” sobre el cual se fundó el éxito de una generación.

Pero el artista no es hoy el único dilatante, también lo es el crítico, el funcionario, el editor, el docente, el promotor. La mojigatería se ha repartido a partes iguales, entre los frustrados, los oportunistas, los cínicos, los académicos retro, los que no entienden nada... No se trata de quedarnos atascados en el pasado, sino de

aprender lo mejor de él, de articular esa experiencia. Hoy el disenso, el compromiso y la ética hay que entenderías desde otra perspectiva, desde la que exige nuestro tiempo.

Por eso, y vuelvo al principio, este número del Tabloide puede ser sintomático.

Como miembro del Equipo de Redacción, me resulta difícil tomar distancia, evaluarlo, emitir un juicio. Sobre todo, porque en los últimos meses nos hemos entregado al trabajo con pasión. Estamos conscientes de las limitaciones de una publicación como esta, no tumbamos castillos ni somos una tribuna para la queja, pero pretendemos ser, al menos, un estímulo para incrementar la potencia del pensamiento, el compromiso, la circulación de ideas. Este cierre especial quiere tomarle el pulso al contexto, auscultarlo, desde diferentes posturas, miradas e intereses. No todos han participado, algunos han quedado fuera, y muchas cosas no se han dicho. Pero creo que es una oportunidad para reflexionar sobre el arte, y por que no, sobre nuestra época, sin hacer futurología. /

Triste y pesaroso/

Andrés D. Abreu /

“El arte es ponerse en obra la verdad” (Martin Heidegger)

El arte visual en Cuba continúa alejándose día a día de su perspectiva ético-creativa, capaz de suscitar un interés sociocultural, en correspondiente medida al abandono que han evidenciado sus procesos por la disputa de una verdad. Resulta triste y pesaroso que nuestros denominados artistas produzcan cada día más en los predios del arte, pensando en las tentativas del mercado y las expectativas mismas de las instituciones legítimadoras, que desde la pura y muy propia necesidad de creer y crear una reconstrucción sensible y peculiar de lo vivido, a partir de otros posibles patrones de percepción de la vida.

Pocos artistas actuales gozan del sacrificio de la búsqueda incansable de nuevar y posibles felicidades (entiéndanse la felicidad como un momento de descubrimientos y emociones liberadoras del ser). Hacer un arte que implique, desde el más franco y particular gran sentir del creador, la inevitable provocación y expectación en las más diversas sensibilidades de los otros en obra de esa posible verdad.

La producción artística cubana de hoy mismo se advierte, cada vez más interna-cional en un perfilar globalizado de su identidad, como por igual muy intencional, embarazosa, falsa y complaciente a un gremio cada día más reducido y encerrado en un sistema arte que está, como casi todo en esta vida, manipulado en exceso por las duras condicionantes económicas que articulan y operan de manera nauseabunda las dinámicas de un mundo que se mueve a su antojo y semejanza.

Los denominados artistas han sido arrastrados igual e inevitablemente a ese jugar de los poderes reguladores y calculadores de aquí o de allá, ya sean más mercantilistas, politizados o intelectu-alistas, porque al final en su generalidad confluyen hipócritamente en cierto nivel y se tienden la mano para operar en un esquema proarte no problemático. Respaldando de esta forma una estructura que prefiere finalmente para sí lo estable, lo inamovible y seguro, amén de que debiera hacer totalmente lo contrario en su médula. Mientras que el arte en su naturaleza de siglos de existencia fue entendiendo y decidiendo que su singularidad radicaba en caminar poéticamente hacia lo no logrado, rumbo a la posibilidad de un más allá espiritual excepcional siempre deseado por la dialéctica humana; la institución que ha crecido con él parece que lo olvidó, y en esa misma desvergonzada formalidad que aparentemente lo respalda como industria cultural, lo está llevando al fin de sus endémicos valores para normalizarlo en un sistema de eficiencia material corporativa.

Por otro lado, esa genética artística de intención desestabilizadora de lo real, en sintonía con un ascenso hacia la posibilidad de un estado nuevo y superior como la cualidad sensible del pensamiento humanista desarrollado, ya casi ha sido anulada hasta subsistir tan solo como un *rara avis* o presentarse con mayor facilidad disfrazada, desde una simulación seudoromántica.

Pero si vivimos en un mundo lleno de falsedades y descreídos, si el mentir no es más que la verdad triunfante de estos días y no aparece una nueva autenticidad del hacer y el ser, capaces de conducir la acción real hacia otras entropías de la

existencia. Entonces podríamos entender que al artista actual se le puede permitir obrar ahora desde la esencia misma de la mentira o al menos del disimulo. Mientras más ilegítima, especulativa y cínica sea la obra, más pareciera comprometida y ontológica para con esa (otra)realidad que los poderes han instituido como lo correcto y válido en sus estructuras de salvaguarda de una doble ética, demostrada como eficaz filosofía de gobernabilidad.

Lo que está sucediendo entonces, es que este tipo de arte se ha impuesto por mera coherencia con el sistema de relaciones que inundó todos los dominios de la vida (anti)social. El arte cubano tardó un poco más que otros en pasar de su aletargada obsesión por la consumación de la utopía contextual al entrampamiento, en la disgregación ambivalente que les han propiciado ciertas heterotopías mundializadas. Pero como estereotípicos cubanos, queriéndolo o no, cuando por fin llegaron ahora tienden a pasarse, y en carrera desenfrenada, algunos sin terminar de entender que es realmente el arte ya saben como intentar hacerse en (no)lugar dentro de la burbuja de “artistas”, y para vivir de ella construyen sobre la heterogeneidad del espacio especulativo lo que se evidencie como oportuno.

Existen y crecen en mayoría los actuales (no)artistas que ni sueñan, ni se desvelan, ni crean artefactos desde una relación imperativa de visualizar sus profundos imaginarios, devenidos de relaciones consientes con micros o macros sensibilidades socializadoras. Al contrario, se proponen diseñar y armar prototipos desde las expectativas que anuncia como moda esa nube especuladora que es hoy el alto mercado del arte y las muchas instituciones que lo amparan como espacios a la espera de su lluvia de oro.

La institución y el mercado del arte, en evidente e indetenible conjugación de intereses, han creado un gran espacio de operaciones ilusorias y estraperlos para los artistas, más tentadores en sí como “lo trascendental”, que las propias transcendencias que emergen de las vivencias particulares o las quimeras universales. Hacía esos nimbos artificiosos de contaminación del valor miran muchos de los que hoy se proponen el ego artístico, y obnubilados por ellos se emplean en producir la mercancía esperada.

Otro camino les aguarda que les permitiría la subsistencia y el amparo ¿Cómo no producir arte especulador y negociable y entregar sus manos a esa operatoria empleadora (casi servil) y desalmada para dedicarse ardua y contrariamente al crear libre y sincero (y de *donde crece la palma*) una visualidad sorprendente e incommensurable que desde las particularidades del hoy lo trasciendan a él, a su tiempo y hasta a todos nosotros mismos?

¿Quienes creen hoy en ese otro artista? ¿Quiénes con responsable poder lo accogen y lo apoyan como el artista verdadero? El pueblo, el estado, los mecenas, el mercado, los curadores, los críticos. Lamentablemente ese otro ser, si aun persiste, no suele subsistir porque le es difícil obtener amparo que lo sostenga humana y socialmente, porque el mundo que funciona *ahora y en tiempo real*, aunque paradójicamente lo haga minuto a minuto de manera más antinatural; viaja totalmente contrario a él y camina más quien finge mejor, aunque tal vez no debiera y muchos consientes o inconsistentes no deseen que así suceda.

De esta triste y pesarosa situación del arte, particularmente cubano, se desprende que hoy... /

(Continuará en la próxima entrega)

A bulled on the head[1]/



Reinier Leyva Novo / Revólver de José Martí [Fue un regalo de Panchito Gómez Toro a José Martí en Estados Unidos. Se le conoce como Colt “Frontera” o “Pacificador”. Siglo XIX / Colt Frontier]

Andrés Alvarez /

“Era verdad lo que Juanito dijo la felicidad es una pistola caliente un esplendor impensado una rosa”

[Ramón Fernández Larrea]

La verdadera escritura debe ser un acto de liberación. Debe serlo, tanto en la urgencia desesperada por despejar demonios personales, como en la calma apacible de una confortable casa en las colinas que motive a la reflexión pausada o al adormecimiento... *No lo he dicho yo, lo dice Kafka en una carta a Milena*[2].

Un década de represión se convierte en una veintena de años de ostracismo y autocensura. Cuando se ejerce la represión sostenida, esa mordaza que parece sutil, que se instaure como ampula fustigadora de la necesidad de expresión individual; se genera una cultura del silencio: miento difícil de quebrar. Décadas y décadas de verdades a medias y omisiones desarticulan en un conjunto social los afluentes de un discurso crítico... *Silencio, ¿quieres sangrar en silencio? No abonarás los suelos ni cortarás las yerbas / Ni los frutos ácidos de la tierra más tersosa*. [3] Instaurada esa cultura del silencio y de dobleces, las verdades morales pueden ser flexibles, no en el sano sentido del operar diario en aras de no encasillar o minimizar este o más cual fenómeno, sino en ese límite donde los presupuestos personales son prostitudos constantemente, aun sin que el sujeto mismo tenga una clara conciencia de ello... *el cubano se entrena para la diversión o para la amnesia. / muy injustamente se supone a veces que son la misma cosa*“. [4]

Cuando en los ochenta se hacía un arte básicamente corrosivo, que removía la capa de adormecimiento vivida años atrás en la cultura, creo que lo más determinante era ese ímpetu epocal por suscitar constantes detonaciones dentro de la práctica artística y fomentar una crítica abierta en torno a la cultura y la sociedad. Una crítica a veces más o menos madura o púber, más o menos fundamentada, más o menos regeneradora. Este carácter de ruptura, no solo tuvo lugar en las artes plásticas –aunque sin duda fue esta la punta de lanza de la creación más de vanguardia– el hacer poético tuvo también en sus jóvenes protagonistas un espíritu de renovación, de relectura de lo anterior, de búsquedas hasta el momento olvidadas por las corrientes dominantes del colocalismo del setenta y la epicidad setentiana. La mirada recayó más en *Orígenes* y abrió afluentes hacia una diversidad expresiva que descolocaba los encasillamientos y bandos más visibles en décadas anteriores... *Traté de sostener entre los dedos/ isla que resbalaba (...) Resbala de mis dedos y se hundió* [5]

Pienso que a la más joven creación cubana le falta ese espíritu común para arremeter contra un cuerpo de limitaciones diarias, no a la manera de un dogma confeso o nuevamente carcela-

rio, sino a la manera de un dogma poético y esperanzador. Ojo, y no es que no haya un estado: esa aparente evasión, ese hacer desde lo supuestamente *light*, desde el juego espurio, desde la contención casi zen, se ha generado más como consecuencia que como toma de partido. Es una reacción residual y no un emplazamiento rebelde desde el hacer artístico. No quisiera hablar de crisis o de malos tiempos, de oportunismos, de formaciones mancas. Existen individualidades que han perfilado su obra desde el comprometimiento, la investigación concienzuda en torno a la historia, lo social, los medios, el arte mismo... *“Sin embargo/ eres tu quien pone el nombre”. ¿Yo? ¿O Juan Inaudi? ¿Un edificio? ¿Y otro? ¿Y otro? No. Se sigue siendo/ el orangután imbécil que fascina*. [6]

También en ocasiones le exigimos al arte y a determinadas zonas de la producción cultural, como antídoto ante cierta sed de todo, que supla determinadas urgencias del decir que otros espacios de la vida social no se atreven o no pueden articular. Pero también en esa puesta en escena de un arte realmente movilizante, están presentes agentes institucionales y comerciales, dinámicas que pasan por la gestión propia y por las regulaciones de último minuto... *Irak aniquilada, las ondulantes avenidas de la noche de Egipto/ Canadá escurriéndose como nieve entre las manos/ Madrid, Checoslovaquia, Ruslas de mi cabeza/ No pueden haber sido solo puertas ilusorias/ Que conducían hasta aquí*. [7]

Hay tiempos decadentes y tiempos de gesta por un futuro. Uno y otro a la larga demuestran su dosis de falacia o de justeza. Las jóvenes generaciones deben escribir su tiempo desde el hacer propio, desde un hacer interior pero en la búsqueda de lo trascendente. Quisiera pensar que toda creación que se inicie en una búsqueda de lo trascendente, es de por sí una creación atendible, a tener en cuenta. Tanto la escritura como el arte todo, deben tener la fuerza del impacto de una bala a quemarropa. Una bala que se introduzca en la cabeza sin nosotros esperarlo y cause la inquietud (o el placer) del desasosiego... *El camino es largo y no duele (... Tu quedad es vacía árida y sangro por la nariz. / Silencio, ¿quieres sangrar en silencio?* [8]

- [1] El título de este post (lo veo más así, un post, una ocurrencia una descarga o algo que se suelta) no tiene nada que ver con el comic belga del mismo nombre, ni con su reciente versión hollywoodense.
- [2] Me he tomado la libertad, sin una necesidad de coherencia aparente, de cerrar cada párrafo con versos de autores cubanos de generaciones recientes que en ocasiones he podido leer. Pido disculpas por la intromisión de estos textos. Reinaldo García Blanco: *Pais de Hojalde*.
- [3] María Elena Hernández: *Mapa turístico del país*
- [4] Omar Pérez: *Contribuciones a una idea rudimentaria de nación*
- [5] Víctor Fowler: *Isla que resbala*
- [6] Ángel Escobar: *Abuso de Confianza*
- [7] Jamila Medina Ríos: “Emigro”, de *Huecos de Araña*
- [8] María Elena Hernández: *Mapa turístico del país*

Deja que se haga el milagro/

Elvia Rosa Castro /

Suele escribirse con fastidio que incentivar el coleccionismo privado en Cuba es difícil, si tenemos en cuenta el precio de las obras de arte y los ingresos personales de los cubanos residentes en la Isla. Sin embargo, no necesariamente tiene que ser así: dentro del propio sector artístico existe un capital financiero disponible, pero no encauzado a esta zona que aun es algo virgen. Hablo de este “universo” creativo porque es el que más conozco y es el menos mirado con recelo por las autoridades financieras y políticas en nuestro país,[1] además de que está apto desde el punto de vista sensitivo para entender y admirar el discurso artístico.

He visto a Michael Douglas, a Beyonce y al mismísimo Alex Rodríguez (estrella del *baseball*) asistir a ArtBasel Miami Beach, no solo porque la asistencia a este evento aporta los puntos necesarios dentro de cierta farándula, sino porque también son coleccionistas. Se rumora, al mismo tiempo, que Eric Clapton subastará próximamente su excelente colección. Hay más, y claro que existen más artistas coleccionistas.

Para el caso cubano la pregunta de rigor sería esta: ¿por qué en Cuba no ocurre de esta manera?

¿Qué impide a los artistas plásticos, músicos, bailarines y otros sectores económicamente solventes coleccionar arte?[2] ¿Algún dilema ético explica esta frialdad? ¿Por qué algunos prefieren la política del yo ayudo, dono, pero no compro? ¿Prefieren lo visiblemente correcto ante el poder político e institucional? El talentoso siempre piensa que hay que invertir en él, no piensa que él también puede ser inversor. Pero es obvio que esta no es una explicación terminante a pesar de ser esencial.

Coleccionar es una forma segura de garantizar el ciclo creativo, proteger el patrimonio, ser filántropo y tener asegurado un capital. Mientras esto no suceda aquí vengan *dealers*, que al final son los que le dan “agua al dominio”. Vengan dos o tres coleccionistas, becas exiguas y funcionarios de buena voluntad de los cuales creadores, promotores y curadores siempre estarán pendiente. ¡Qué pena! /

[1] Digo “menos recelo” porque demostrado está que siempre lo ha habido.

[2] Pedro Pablo Oliva y Carlos Garaicoa son dos artistas que, a su manera, han coleccionado arte contemporáneo. Orlando Hernández lo hace con el “arte popular” esencialmente, hay algunos artistas plásticos que han comprado obras, pero se trata de mercado terciario que tiende a comerciar con la vanguardia histórica y son casos muy puntuales.



El pintor le dice al coleccionista (caricatura: Fabian)

Colección CNAP, en la búsqueda del tiempo perdido*/

Isabel María Pérez /

Resulta alentador el interés que ha despertado en Cuba el coleccionismo de arte contemporáneo durante los últimos cinco años. En este sentido, algunas instituciones como el Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, la Fototeca de Cuba, la Casa de las Américas, el Museo de la Cerámica y el Consejo Nacional de las Artes Plásticas (CNAP) han puesto un énfasis especial en exhibir y promocionar sus colecciones. Asimismo se han realizado exposiciones de coleccionistas privados, ya sean de nacionales o de extranjeros, que han sacado a la luz inquietudes y expectativas de muy diversa índole. Los medios de comunicación (masiva o especializada) también han prestado especial atención al tema. Y particularmente el Museo Nacional de Bellas Artes, celebrando su centenario, ha desempolvado notables acervos contemporáneos nunca antes exhibidos, en la muestra titulada *Almacenes afuera*.

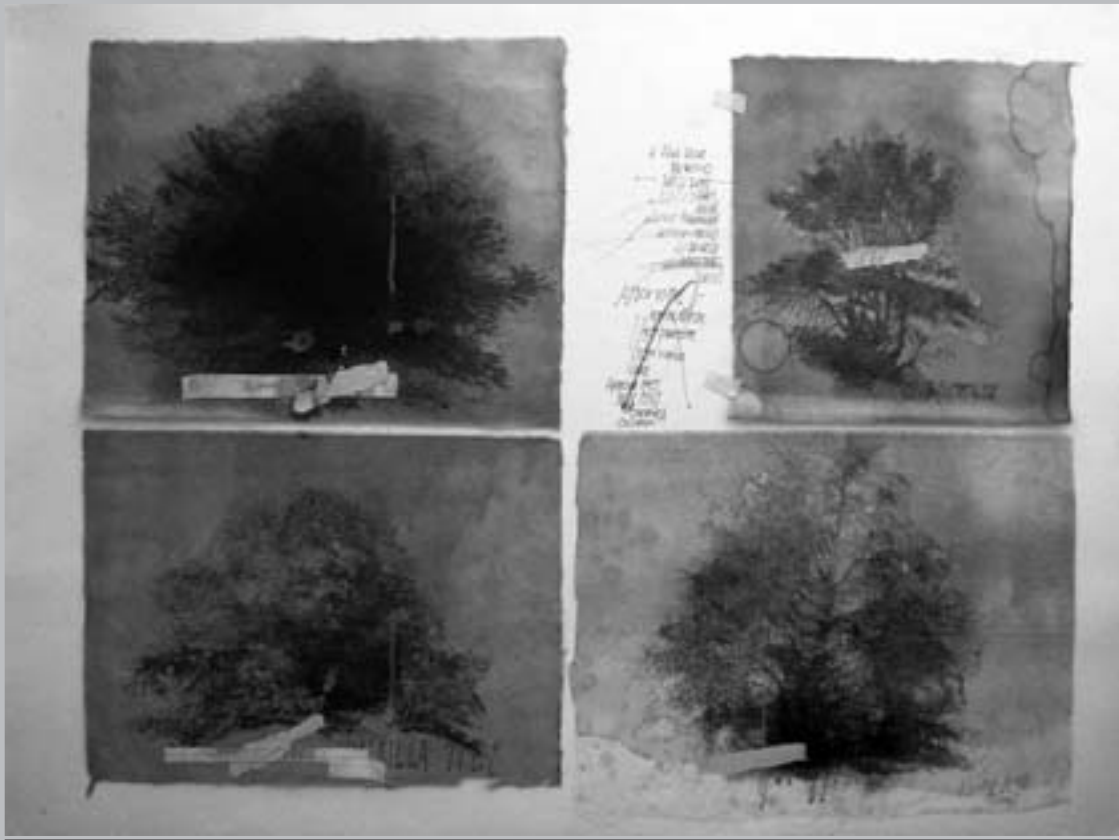
El trasfondo de estas acciones se asienta en una preocupación, que nos acompaña desde finales de los años ochenta, relacionada con la discontinuidad del relato del arte cubano que pudieran contar (exhibir o atesorar) las instituciones públicas del país. La fractura de las relaciones con los artistas y sus obras, el éxodo masivo, la falta de financiamiento y el generalizado deterioro edilicio en las entidades culturales, interrumpieron un proceso de recolección (abierto o metódica) iniciado en los años sesenta. En estas circunstancias era imposible que únicamente el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), a pesar de los verificables esfuerzos, asumiera la misión de acopiar lo contemporáneo, cuando debía exhibir, custodiar y estudiar un caudal amplísimo que data desde la colonia, sumado a sus colecciones universales. Por otra parte, la inexistencia de un museo de arte contemporáneo para contraer este rol, tornaba insalvable la distancia entre producción–recaudación museable.

Lo cierto es que entrado el nuevo siglo resultaba apremiante emprender iniciativas que contribuyeran, en primer lugar, a ganar conciencia acerca de la imperiosa necesidad de incentivar la responsabilidad estatal en el coleccionismo de arte contemporáneo cubano. Fue precisamente el Consejo Nacional de las Artes Plásticas (CNAP), en su encargo de hacer cumplir la política cultural en la manifestación, quien decidió fundar su propia colección, amén de otras prácticas apoyando o ampliando colecciones en el país. Esta iniciativa contó con el respaldo del Ministerio de Cultura en la asignación de los presupuestos, así como del apoyo de su ministro en aquel momento, Abel Prieto, comprometido con favorecer la adquisición de obras a los artistas cubanos del pasado y presente siglos, propiciando de esta manera su jerarquización y socialización.

Así, en el 2008 se inauguró un espacio permanente de exposición para todos los Premios Nacionales de Artes Plásticas. Partiendo de la idea de que no existe en el país ninguna sala que reúna obras de estos premios en su conjunto, el CNAP adquirió una pieza representativa de cada uno y destinó a su exclusiva exhibición el amplio salón de recepción de la casa que le sirve de sede. Con esta perspectiva, la antigua residencia de Eugenio Batista, recuperaba una parte de su original prestancia. Fue paulatinamente poblando sus escaleras, pasillos, oficinas y recintos con un grupo de piezas de creadores contemporáneos cubanos, dicha escogencia buscaba cubrir un ciclo temporal que partía de los años ochenta, pero que no estuvo ajena a donaciones y tras-pasos de dominio de creaciones fechadas durante la primera mitad del siglo xx.

La galería “René Portocarrero” de la Sala Covarrubias del Teatro Nacional, el Centro de Arte de Holguín, y posteriormente el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV), han sido las sedes de sucesivas exposiciones que han ido mostrando las nuevas piezas que se integran al conjunto. Se exhibe también de manera permanente en la web del CNAP. Luego de cinco años de trabajo se han acumulado alrededor de doscientas treinta piezas de ciento veinte y siete creadores, utilizando para ello un presupuesto que rebasa los tres millones, moneda total.

El CNAP trazó una estrategia de compras a mediano y largo plazos, siempre acompañadas de la consiguiente contratación oficial. Las piezas provienen en lo fundamental de las colecciones personales de los propios artistas o de sus herederos. A pesar de los tiempos que corren, cuando pareciera que los intereses financieros



han copado la sociedad cubana en su amplia mayoría, valga destacar la generosa y mayoritaria actitud de todos aquellos que han aceptado cifras muy por debajo de sus precios de mercado, identificados con la impostergable necesidad de conservar en el “terruño” (para hoy y sobre todo para mañana) obras representativas que legitimen y soporten su bregar.

En esta ocasión, bajo el título de *Rodando se encuentran*, la Colección CNAP exhibe las adquisiciones comprendidas en el período entre el 2010 y el 2013. Se suman a la última nómina publicada alrededor de ochenta piezas. Durante estos tres últimos años se ha perseverado en intentar completar ciertas zonas de “vacío” en las colecciones públicas del país, reuniendo obras de muy diversa índole, medios y formatos, poniendo un acento especial en lo escultórico y lo instalativo. La colección, de esta manera, expande sus propósitos y consolida sus experiencias buscando nuevos radios de acción. Indiscutiblemente, el proyecto ha rebasado sus expectativas iniciales y persevera en el empeño de no solo acumular arte contemporáneo, restaurar, conservar y socializar estos acervos, sino también en promover un despliegue informativo que incentive este tipo de práctica a lo largo de toda la Isla.

Se suceden Iván Capote, Sandra Ramos, Douglas Arguelles y Liudmila y Nelson, para conectar con Ernesto Fernández, Abel Barreto y Luis Gómez. Luego, Yoan Capote abre una sección que incluye a Esterio Segura, Sandra Ceballos, Ricardo Rodríguez Brey, Raúl Cordero, Adonis Flores, Lázaro Saavedra, Eduardo Ponjuan y Wilfredo Prieto. Aquí, Pedro de Oraá marca un punto de giro que prosigue con Adigio Benítez, Julia Valdés, Jacqueline Brito, Michel Mirabal y Luis Enrique Camejo,

quienes a su vez comparten con René Peña, Marta María Pérez Bravo, Lidzie Alvisa, Humberto Díaz y Pedro Abascal. Otro conjunto, más adelante, inicia Osmany Betancourt *el Lolo* para transitar por Alicia Leal, Oscar Rodríguez Lassería, Lesbia Vent Dumois y Julio Girona, donde el rumbo tuerce hacia Raúl Martínez, René Francisco Rodríguez, Janler Méndez, Reyneiro Tamayo, René de la Nuez, Aísar Jalil, Hilda Vidal y Ruperto Jay Matamoros. Los portales y la antesala de la galería, fueron ocupadas por Tomás Lara, Eliseo Valdés, Rafael Consuegra, Jorge Wellesley y Javier Guerra, junto a la documentación de las instalaciones de José Emilio Fuentes *JEFF* y Rafael Villares, que por sus dimensiones solo podían ser visitadas en los emplazamientos originales.

Tras esta exposición, el CNAP ha de perfilar los engranajes de la maquinaria que ha generado, pues los espacios y paredes que antes parecían desiertos hoy pueden saturarse. Pareciera urgente e ineludible, concentrar esfuerzos para concretar el anunciado propósito final de estas estrategias: la fundación de *El Almacén*. Ese soñado espacio definitivo donde depositar la Colección, viabilizaría el primer paso hacia un museo de arte cubano contemporáneo. Sin llegar a tamañas pretensiones, *El Almacén* podría preservar, en condiciones ambientales y de seguridad adecuadas, un número cada vez mayor de piezas esenciales de artistas contemporáneos. Este espacio, concebido y organizado eficientemente, permitiría no solo visualizarlas y/o consultarlas, sino, además, estudiarlas, documentarlas y eventualmente exhibirlas. /

*Versión de la presentación de la muestra *Rodando se encuentran*, exhibida en la Biblioteca Nacional “José Martí”.

[de arriba hacia abajo]

Ricardo Rodríguez Brey / *ST* / Mixta sobre cartulina / 57 x 76 cm / 2005 /

Iván Capote / *Memorandum* / Instalación / Dimensiones variables / 2011 /



Vista parcial de la muestra /

Ernesto Fernández / De la serie *Crisis de Octubre* / Impresión digital / 1962 /



> Luis E. Camejo / *Malecón y bicicleta* / Óleo sobre lienzo / 180 x 200 cm / 2011 /

CANTERA PARA UN MUSEO POSIBLE/

María de los Angeles Pereira /

En la fragmentada historiografía del arte latinoamericano y del Caribe no queda lo suficientemente claro el papel que ha desempeñado Cuba, el más grande archipiélago del territorio insular, pero de espacio geográfico minúsculo si se le compara con los grandes países del continente. En todo caso, no abundan los estudios histórico–artísticos sustentados en una perspectiva regional, que se aventuren en el análisis integrador de los procesos que han tenido lugar en esta área geográfica en lo que a las artes visuales se refiere. Se trata de una insuficiencia metodológica que nos rebasa y que constituye una urgencia de nuestros ámbitos universitarios. Pero no será de esta carencia de la que se ocupen estas líneas, sino de otra estrictamente local que no solo interesa a la comunidad académica, puesto que también implica, definitivamente, a todos los factores de la denominada institución arte. Si se le menciona es porque ambas están muy relacionadas.

Cuando, en efecto, se revisa en mirada sistémica y retrospectiva el desarrollo de las artes plásticas en América Latina y el Caribe –especialmente la franja temporal que abarca casi toda la centuria pasada y lo que va de este siglo– advertimos, para enorme beneplácito, que Cuba ha ocupado un sitio protagónico en los procesos de modernización y sostenida renovación ideológica del arte en este lado del hemisferio occidental. Así fue desde los comienzos de nuestras denominas vanguardias las que, como es sabido, asomaron por acá hacia mediados de los años veinte. Los aportes de la vanguardia cubana que se hicieron visibles a través de la *Revista de Avance* y de la memorable Exposición de *Arte Nuevo*, en 1927 (un poco antes, incluso, en las páginas de *Social* y de otras publicaciones de la época) fraguaron prácticamente en paralelo a la celebración de la *Semana de Arte Moderno* y al pionero accionar de la revista *Claxon* en Brasil (1922), al surgimiento del *Movimiento Estridentista* en México (1922), y al activismo modernista del llamado Grupo de Florida y de la revista *Martin Fierro*, en Argentina. De hecho, la *Revista de Avance*, en tanto suceso

editorial de aliento cosmopolita y modernista, antecedió a la brasilera *Revista de Antropofagia* y a la mexicana *Contemporáneos*, ambas de 1928.

Superados los primeros pasos, el arte cubano continuó codeándose con lo más auténtico y vital de las producciones artísticas del continente, incluidos sus tres gigantes geoculturales: México, Argentina y Brasil. A la altura de los años cincuenta el movimiento abstracto en esta Isla, tanto en la vertiente informalista como en la de corte geométrico, emulaba en calidad con el nivel alcanzado por esta tendencia en los dos últimos países mencionados. Y ni qué decir en cuánto superaba a la tímida abstracción mexicana, punto menos que asfixiada por una ortodoxa tradición realista, que era defendida a ultranza por los voceros oficiales del segundo y trasnochado muralismo. El recuento pudiera proseguir enalteciendo con ello a los grandes maestros de la neofiguration y el pop cubanos, insuficientemente reconocidos en la arena internacional, tal vez porque en La Habana de los sesenta no se celebraron los *Salones ESSO*, ni recibieron nuestros artistas las seductoras becas ni los jugosos premios que entonces solía auspiciar la Dirección de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos (OEA), como tampoco fueron alcanzados por los presuntos beneficios implementados por el Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), especialmente dirigidos a los jóvenes creadores latinoamericanos. Pero nos detenemos antes, justo en la mitad del siglo pasado porque, como ya se dijo, estas cuartillas prefieren enfocarse en aquella otra carencia que entronca con ese segmento epocal.

Iniciados y andados los años cincuenta las ciudades principales de esos grandes países y las de otras naciones del área mucho menos boyantes, empezaron a edificar sus respectivos Museos de Arte Moderno y/o de Arte Contemporáneo.[1] Sao Paulo, en 1947, y Rio de Janeiro en 1949, fueron pioneras de tales fundaciones. Les siguió de cerca Santiago de Chile, donde se inauguró un Museo de Arte Contemporáneo, adscrito a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional, donde fue cobijado en el mismo edificio de su Museo Nacional



de Bellas Artes. Idéntica estrategia aplicó Miguel Salas Anzures en México, durante el breve mandato que le puso al frente del Departamento de Artes Plásticas del INBA al habilitar, en 1958, una pequeña sala de la planta baja del Museo Nacional de Bellas Artes para constituir el germen del futuro Museo de Arte Moderno del D.F., aunque no fue hasta 1964 que se logró concluir el imponente edificio, propio de la nueva institución que se erigió en el área de Chapultepec. Por su parte, Buenos Aires tuvo el suyo desde 1956, si bien debió aguardar tres décadas para que se acometiera el pertinente refuncionalización del viejo edificio en que se albergó su valiosísima colección inicial. Poco después, en 1962, fue fundado el Museo de Arte Moderno de Bogotá. La lista siguió incrementándose a lo largo de los setenta –v.g. Caracas (1972), Medellín (1978)– y lo cierto es que no ha parado de crecer hasta los más recientes exponentes de Curitiba (2002) y Niterói (2007), en Brasil. Regocija que, incluso, pequeñas capitales caribeñas como Santo Domingo y San Juan tengan sendos Museos de Arte Contemporáneo. Lo que desconcierta, en cambio, es que transcurrida ya más de seis décadas desde que prendió y se expandió por casi toda nuestra región aquella llama fundacional, La Habana no cuenta, todavía, con un museo de este tipo.

Tal ausencia resulta incomprensible en una sociedad que ostenta un sólido sistema institucional de la cultura, el cual incluye numerosas instituciones especializadas en el fomento y la investigación de la cultura artística en particular: en un país que llegó a exhibir un ejemplar subsistema de enseñanza artística, vertebado desde la educación primaria hasta el nivel superior; en la misma nación que concibió, organiza y celebra, desde hace treinta años, uno de los eventos internacionales de artes plásticas más prestigiosos del área: la Bienal de La Habana. Insondables razones pudieran explicar (que no justificar) tamaña carencia. Pero el efecto concreto y lamentable es que los grandes males se acarrean entre sí, y como no tuvimos (no tenemos aun) un Museo de Arte Moderno, tampoco poseemos hoy la enjundiosa colección de arte cubano contemporáneo que tanto se ha merecido el movimiento plástico nacional. Así, por ejemplo, de aquella efervescente y cuantiosa producción ochentiana apenas si nos quedó constancia resguardada y conservada, con excepción del exíguo segmento que logró salvar, a capa y espada, el perseverante equipo de curadores de nuestro Museo Nacional.

Si bien son varios los organismos e instituciones del patio que atesoran arte contemporáneo, nacional e internacional, se cuentan con los dedos de una mano las que lo hacen con el rigor y el criterio sistemáticos que presupone la acción de coleccionar. En puridad, coleccionismo metódico institucional de arte cubano contemporáneo solo lo han practicado en nuestro país dos entidades de la cultura: el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) –que lo ha hecho lúcidamente, y de un modo sostenido, durante varias décadas– y, más recientemente –desde hace poco menos de un lustro– el Consejo Nacional de las Artes Plásticas (CNAP).

La motivación primigenia de este texto fue justamente reseñar la exposición *Rodando se encuentran*, presentada en octubre–noviemi-

[A pág. siguiente->]

bre pasados en la Galería *El reino de este mundo* de la Biblioteca Nacional “José Martí”, con la cual el CNAP cumplió el propósito de someter a consideración pública el conjunto de piezas que constituyen las nuevas adquisiciones (correspondientes al periodo 2012–2013) que han pasado a engrosar su joven colección. Si el extenso preámbulo que antecede a este momento pareciera apartarse demasiado de ese cometido, confieso que fue pensado con la rotunda intención de articular estos comentarios con ese otro asunto decisivamente medular que constituye, a mi juicio, el substrato mismo de la colección del CNAP.

Rotando se encuentran es una exhibición atípica en relación con la tendencia dominante en el concierto de las muestras colectivas que suele presentar el circuito galerístico nacional puesto que, por su propia naturaleza, la selección de las obras exhibidas no obedece a una determinada tesis curatorial que otorgue al conjunto una coherencia u organicidad predeterminada. Es, como resulta perfectamente presumible, una exposición variopinta planteada, eso sí, con una museografía digna que supo bien aprovechar los recursos básicos de montaje con que cuentan la sede y la entidad que la auspicia. Concluido el recorrido, el visitante se lleva consigo la grata convicción de haber confrontado piezas de factura excelente y de una estatura estética fuera de discusión. Compete entonces al espectador avisado reconocer, más tarde, las posibles pautas que rigen la estrategia de adquisición que está siguiendo el CNAP.

Si se conocen los antecedentes, puede darse por sentado que la institución persevera en el legítimo interés de atesorar piezas importantes de artistas que han sido laureados con el Premio Nacional de Artes Plásticas. Ello explica las contadas adquisiciones de obras datadas con fecha anterior al decenio de los años noventa (las de Antonio Vidal, Ruperto Jay Matamoros, Adigio Benítez, René de la Nuez y Ernesto Fernández), mientras que otro puñado de piezas corresponden a la última década del pasado siglo (incluidas las de otros dos premiados, Julio Girona y Raúl Martínez). Pero el grueso de la exposición es de creación literalmente reciente (años dos mil), en manifiesto afán de atesorar al menos parte de nuestra extensa producción artística contemporánea, en especial la que dimana de creadores de indiscutible valía y reconocido prestigio nacional e internacional.

Pudiera cualquier experto identificar sus propias salvedades ante lo exhibido, plantearse alguna que otra duda razonable y argumentar determinada inconformidad. Tal es mi caso frente a tres o cuatro obras y autores muy puntuales –cifra estadísticamente desestimable frente a más de medio centenar de propuestas– por lo que me atrevo a asegurar que el saldo es altamente positivo: que disfrutamos de una muestra de irrefutable calidad. Uno de sus principales aciertos es la pluralidad de expresiones concurrentes. Se aprecia un dominio obvio de la bidimensionalidad, sobre todo de la pintura en su dilatado diapasón de técnicas y soportes: la fotografía está bien representada y celebro su inclusión como vehículo de documentación de *performance* y proyectos de intervención pública. Asimismo, la escultura de mediano formato aporta obras que ya van compensando su discreta pre-

sencia en la colección. Mientras que, como era de esperar, la instalación despliega sus difusos límites que abrazan, desde la noción ampliada del quehacer escultórico, hasta la mixtura técnica immanente a la manifestación. Por último, otro rasgo que vale la pena destacar es que la estrategia de selección es inclusiva; no privilegia una determinada orientación estética ni un grupo etario de creadores, esquivando con ello cualquier reduccionismo que pudiera atentar fatalmente contra el más ancho criterio de contemporaneidad.

En los tiempos que corren el circuito galerístico del país no alcanza a cubrir las demandas de exhibición de un universo creativo tan vasto y heterogéneo. Por el contrario se le percibe contraído e insuficiente, ya sea por el maltrecho estado de muchos de sus inmuebles y las precarias condiciones disponibles para asumir los montajes, o también porque algunas de entidades líderes ajustan estrictamente sus programaciones de acuerdo con el perfil comercial que las signa. Esto último no es en lo absoluto criticable, solo que la producción plástica actual demanda un espacio especializado más abierto, inclusivo y a la vez exigente, que ofrezca cabida a las disímiles expresiones y que fomente la formación de un público, cada vez más amplio, capaz de disfrutarlas. No perdamos de vista que este tipo espacio debe operar como una *fábrica de cultura*, un ámbito edificador de identidades, *“un mecanismo que no solo conserve y jerarquice, sino que actúe e intervenga tanto en el escenario artístico contemporáneo como en la búsqueda y configuración de una audiencia propia”*.^[2]

Entre tanto, las obras se juntan y ruedan, como piedras del futuro cimiento. La colección del CNAP se vislumbra como promisoría cantera. Cuanto más se fortalezca y se prestigie, con más vigor llegará a presionar a las instancias decisoras para que se admita el hecho de que la creación de un Museo de Arte Contemporáneo en Cuba, amen de una necesidad apremiante, es una vieja deuda con la cultura nacional. /

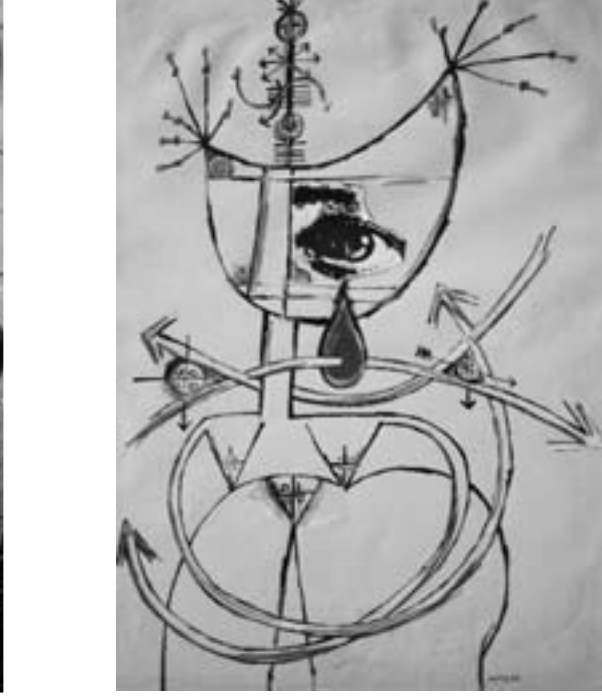
v Yoan Capote / *Abstinencia (política)* / Instalación / Dimensiones variables / 2011 /

Abajo / <Lesbia Vent Dumois / *De Frida Kalho a Diego Rivera, la serie cartas de Amor / Mixta / 85 x 65 x 16 cm / 2009 /*

>René de la Nuez / *Concierto Baroko / Mixta sobre cartulina / 50 x 70 cm / 1986 /*



[1] No se pretende en este texto establecer deslindés conceptuales entre los términos “moderno” y “contemporáneo”: más bien se les asume operativamente, como nomenclatura que proporciona un instrumento para detectar fenómenos –artísticos en este caso– de máxima actualidad y sintonía con un determinado marco epocal. No obstante, si se desea ahondar en el tema, se sugiere consultar el ensayo de Gustavo A. Ortiz



titulado: Museo y contemporaneidad. Apuntes para un análisis del museo hoy, y, el de Diego León Arango Gómez: Los museos de arte moderno, entre la tradición y la contemporaneidad, ambos contenidos en el libro El museo y la validación del arte. Medellín, La Carreta Editores E.U., 2008.

[2] José Jiménez: Teoría del Arte. Madrid, Editorial TECNOS, 2002, p. 157.

De promoción cultural y otros temas/

Margarita González /

La exposición es el principal elemento para la promoción de los creadores, ya sea personal o colectiva. Otras acciones que pueden presentarse como parte de este proceso son: encuentros con el artista, conferencias y talleres. Todo esto conforma un sistema que si se hace bien, contribuye al trabajo coherente y organizado de la promoción de un artista, manifestación o movimiento. En esto se debe ser cuidadoso. A veces con excesiva promoción hacemos daño a un creador. Otros por el contrario, teniendo en ocaiones calidad, permanecen en el olvido bastante tiempo.

Una exposición es un momento muy especial para el artista, es un medio de comunicación y una propuesta cultural. Se supone que muestre su trabajo más reciente, bajo una tesis curatorial sencilla o compleja. Hay claves importantes e imprescindibles para la puesta en escena de este trabajo y algunas normas, digamos, que no debemos violar. Primero que todo es necesaria la institución, el espacio de galería, el lugar donde se cuelgan los cuadros u obras bidimensionales, paredes donde se proyecte, y espacio de piso donde se ubiquen las esculturas o instalaciones. Parece simple o absurdo, pero hemos visitado muchas exposiciones, donde estos requisitos no existen. Las obras deben estar cuidadosa-

mente montadas, con sus diafragmas, nunca se debe presentar una obra en mal estado, las esculturas deben estar sobre bases o pedestales, de acuerdo al tamaño de las mismas y es muy usual además, en algunos casos, el uso de vitrinas y otros aditamentos para la muestra de obras delicadas sobre papel o documentos especiales.

El catálogo debe ser imprescindible, como elemento mediador entre público y obras. Las identificaciones no deben faltar, pues ayudan a la comprensión de la pieza y aportan los datos de título, fecha de realización, técnica y medidas. Todo galerista debe conocer estas normas y aplicarlas. Si existe un cartel promocional o un spot, mucho mejor. Esto ayuda en la promoción de la exhibición y constituye factor fundamental para la afluencia de público a la galería en cuestión.

El acto inaugural completa la puesta en escena de la expo. Lo primero y primordial de cualquier institución de las artes plásticas, es la exposición en sí. Todo lo demás es adicional. La presentación, con palabras breves o discursos precisos, la bienvenida al público aunque sea dos minutos, es algo que debe hacerse. Algunos espacios de exhibición hoy en día no acostumbran a hacer presentaciones, aunque en otros casos se hagan grandes discursos que aburren al público y lo peor, ayudan a que se multi-

plique cada vez más la conversación tan molesta para todos y tan irrespetuosa. Luego de la apertura se debe dejar un tiempo para que el espectador disfrute de las obras, converse con el artista, y en algunos casos, existen actividades musicales el mismo día inaugural. Se debe velar por la calidad de la presencia musical en las galerías de nuestra ciudad y de todo el país. Esa es una estancia opcional dentro del trabajo de las artes plásticas.

La promoción de la manifestación comenzó desde hace muchos años, con el surgimiento de las instituciones encargadas de estos temas. Esto es el resultado de todo un proceso que comienza con la enseñanza artística. Recordemos la fundación de la escuela de artes plásticas San Alejandro en 1818. Existía también, la Escuela José Joaquín Tejada en Santiago de Cuba. A inicios del siglo xx se fundaron diferentes instituciones que propiciaron una visualización de las artes plásticas en Cuba. En 1910, se crea la Academia de Artes y Letras, en 1913 el Museo Nacional de Bellas Artes y en 1915 la Academia de Pintura y Escultura. En 1916, se inaugura el I Salón de Bellas Artes y se establece la exhibición con carácter de venta. Son además, los inicios de la crítica de arte. Para 1929 se hace la primera exposición de artistas de la vanguardia en los Estados Unidos.



Afluencia de público a la exposición Sex in the City, Galería La Acacia /



Lázaro Saavedra / *La difícil travesía de los griegos por la cultura popular y el internet (detalle)* / Instalación /

Llegado el triunfo de la Revolución se crean instituciones que trabajarán por el desarrollo del arte en nuestro país: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), Casa de las Américas, Conjunto Folklórico Nacional y en 1962, el Consejo Nacional de Cultura, la Escuela Nacional de Arte y el Taller Experimental de Gráfica de La Habana, entre otras. Las artes plásticas adquieren una mayor trascendencia debido a que se propician una serie de condiciones para el trabajo creador. Se conforma el sistema de enseñanza artística en todo el país. En Bellas Artes se hacen grandes retrospectivas de los artistas cubanos de las primeras vanguardias.

En esta etapa se observan una serie de características a tener en cuenta: se extienden y diversifican las expresiones pictóricas, se amplía el público al que va dirigida la obra, aparecen nuevos temas y expresiones formales, hay un nivel de búsqueda y experimentación con nuevos materiales, y se producen obras con carácter de reproducción múltiple. Los creadores comienzan a tener una participación más amplia en exposiciones en el exterior y cobra una mayor relevancia el cartel como forma de reproducción múltiple de la obra. Cumple una función de información masiva, al integrarse a los medios de comunicación. Por esta etapa además, se produce la apertura de algunas galerías para la adquisición de obras de arte a precios módicos.

Recordemos el Salón de mayo en 1967, que permitió una actualización para los artistas cubanos del arte que se hacía en Europa. Se organizan exhibiciones, salones nacionales y eventos dirigidos a incentivar la actividad artística y la difusión de las piezas. En 1970 se presenta el Salón 70 en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde confluyen muchos artistas de los sesenta. En 1976 se crean el Ministerio de Cultura y el Instituto Superior de Arte (ISA) y dos años después el Fondo Cubano de Bienes Culturales (FCBC). Se produce la apertura de galerías en todos los municipios del país.

En la década del ochenta, la plástica cubana se ve favorecida con la aparición de *Volumen I*, grupo de artistas que permiten, a través de sus propuestas, la llegada del conceptualismo a nuestro país. Se produce además una explosión del arte cubano hacia el exterior, a través de importantes muestras colectivas y la participación en ferias de arte y otros eventos de las artes visuales. Ejemplos de ello son las exhibiciones *Cuba OK*, en Alemania y Arte y Cuba hoy, itinerante por Estados Unidos. Se obtienen importantes premios a nivel internacional y se proyectan y ejecutan salones temáticos como: Fotografía Cubana 82, Salón Paisaje 82, Salones nacionales y provinciales de dibujo, entre otros. Por esta etapa también fue de vital importancia la celebración de los Salones de la Ciudad, pues al no existir instituciones nacionales, como el Centro “Wifredo Lam”, el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV) y la Fototeca de Cuba: el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño Luz y Oficios cumplía tal misión.

En 1984 se crea la Bienal de la Habana, lugar de encuentro y debate del arte latinoamericano y tercermundista. Este evento es de vital importancia para la plástica nacional e internacional y continúa hasta nuestros días con la celebración de once ediciones, hasta el momento. Dos años más tarde nace la Fototeca de Cuba, durante la celebración de la Segunda Bienal de la Habana, dedicada a la promoción de la fotografía cubana e internacional, realizando los Salones Nacionales de Fotografía y Noviembre Fotográfico, posteriormente.

Nuevas instituciones de la plástica surgen en esta etapa. En 1989 se hace cambio de estructura en el Ministerio de Cultura creándose los institutos y consejos, que refuerzan los temas de promoción dentro del campo de las artes visuales contemporáneas. En las provincias, los Centros Provinciales de las Artes Plásticas que existen desde inicios de los años ochenta, realizan y promueven los Salones provinciales y más recientemente se efectúan diversos eventos por manifestaciones, que han ampliado el horizonte participativo de los artistas en cada territorio.

A fines de los ochenta e inicios de la década del noventa, con la llegada del periodo especial, se produce una etapa difícil para el trabajo de promoción de las artes plásticas. Las instituciones se deprimen y era casi imposible dar continuidad a esta labor. No obstante, muchas de ellas siguieron haciendo un trabajo meritorio y se exhibieron imprescindibles exposiciones colectivas y personales que han marcado pautas en el arte cubano contemporáneo. Des-

aparecen algunos eventos, otros nacen. Los Salones de Premiados que habían comenzado en 1986 y que se ocupan especialmente, de la promoción de los creadores de las provincias en la capital, se interrumpen en 1992 y luego se volverán a presentar en el año 2001, actividad que se mantiene hasta nuestros días. En 1995 surgen los Salones de Arte Cubano Contemporáneo, como principal evento nacional para la promoción de los artistas de toda Cuba. Hasta la fecha se han realizado cinco ediciones.

Desde fines de los años noventa hasta la actualidad, han resurgido Salones y otros eventos promocionales. Exposiciones temáticas, con conceptos curatoriales definidos y buenas muestras personales, han permitido continuar un trabajo, aunque quizás no con el mismo nivel de intensidad y sistematicidad, dentro de nuestro panorama actual. Internacionalmente se han incrementado relaciones que han posibilitado la presencia en Cuba de relevantes exhibiciones de carácter mundial en museos y centros de la capital fundamentalmente. Artistas de gran importancia, históricos y contemporáneos, han mostrado sus obras en nuestras salas. El público, diverso y más especializado, asiste a galerías y eventos, conoce a los artistas y esto evidencia de alguna forma el trabajo institucional de las principales galerías y centros de arte del país.

Otros caminos para el estímulo de la creación, en sus diversas aristas, ha sido la implementación de los Premios de Crítica Guy Pérez Cisneros y de Curaduría, instituidos por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas (CNAP). Más recientemente en el año 2009, se pronunció con las bases de creación, curaduría e investigación, que desde el Consejo, promueven las principales instituciones nacionales, como el Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam”, el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV) y la Fototeca de Cuba.

Unido a esto, tenemos la importancia de la crítica de arte y las publicaciones. Ediciones Arte Cubano, Tabloide *Noticias de Arte Cubano*, *Arte Sur*, *Arte por Excelencia*, *Cuba Contemporánea*, *On Cuba*, son algunas de las principales revistas o soportes especializados en relación a las artes visuales, aunque además *Revolución y Cultura*, *La Gaceta de Cuba*, *Unión*, *Opus Habana*, promueven trabajos de plástica en cada una de sus entregas. En el campo digital se hacen boletines con un alcance no muy amplio, pero importante. Los órganos de prensa a nivel nacional promueven los principales eventos de las artes plásticas y existen programas radiales y televisivos. Esto propicia una mayor socialización de la manifestación.

Otra arista interesante de la promoción del creador, es la publicación de libros especializados sobre su obra, así como los llamados catálogos razonados. Todo material que se publique constituye un importante tema dentro del campo de la promoción, pues va produciendo un fondo bibliográfico para investigadores y estudiosos, aunque a veces no tenga un elevado alcance social.

Actualmente se hacen campañas promocionales por eventos, *spots* y en el caso de las bienales y algunas exhibiciones, se ha logrado hacer un catálogo popular, para que tenga un destinatario mayor. Siempre se realizan actividades de animación y extensión culturales alrededor del evento en cuestión. También recientemente, los artistas de la plástica han participado en proyectos de artesanía popular decorando cerámica y estampando cortinas, con muy buena aceptación. Esto tiene su antecedente, es los años sesenta, con la impresión de importantes obras de los artistas de la plástica en latas de galletas y pañuelos, trabajo llevado a cabo por la Casa de las Américas. En los ochenta se sigue la tradición con Arte en la Fábrica y Telarte.

Para la formación de públicos es vital el trabajo de la promoción a nivel mediático. Muchos coincidimos en que la plástica es una manifestación elitista. Bastante se ha hecho y se amplían los horizontes, pero siempre hay que hacer más. El arte contemporáneo requiere de mucho estudio, visitas a exposiciones y participación. Todo el proceso termina con la comercialización de la obra de arte. Es el resultado final de todo un camino que, desde la enseñanza, el creador emprende con la ayuda de la institución promocional y comercializadora. Se estudia, se exhibe y se vende. Por el camino la crítica de arte hace su trabajo, en pos del entendimiento o acercamiento del individuo a la obra, para tratar de aumentar el nivel cultural del hombre, cada día más. /

ARTE Y SOLO ARTE/

Nelson Herrera Ysla /

Eclos de mitos y leyendas nacidos décadas atrás alimentan hoy una zona importante del arte cubano en su búsqueda por establecer ciertas relaciones con una realidad cada vez más cambiante en lo económico, social y político, que permitan mantener vivo un "arte político" o un arte que *manipula* lo político a sus conveniencias. Se trata de una batalla difícil, a veces impostada, que libran algunos artistas, tal vez como modo de contrarrestar la cautelosa, pero avasallante irrupción del dinero en una escena artística que carece de mercado institucional, oficial, y sí mucho de informal... como otros sectores de nuestra magra economía.

Una no descartable *summa* de coleccionistas y compradores extranjeros llegan a nuestra Isla fascinados con el reconocimiento alcanzado por artistas cubanos en el exterior (años atrás y ahora) y que conforman hoy, renovada, una imagen pujante y diversa del arte cubano contemporáneo. Compran aquí o allá obras que bien pudieran conformar el patrimonio nacional aunque a estas alturas parece imposible detener tal avance. Sin darnos cuenta, o tal vez sí pero sin decirlo, ha comenzado un proceso de cambios en el panorama local, en los escenarios, en los protagonistas, en el público, que nos acerca en materia de producción simbólica a otras escenas locales de la región y del mundo. Directores de museos y curadores, también extranjeros, participaron del *cambio* en igualdad de condiciones pero equipados con invitaciones, becas, patrocinios. Nada de esto ocurría antes en tal dimensión; es decir, en ninguna de las décadas anteriores del siglo xx habíamos conocido una "movida similar". Tal operación responde a los tópicos de un neoliberalismo de poca monta, pero neoliberalismo al fin y al cabo: único, seductor, incuestionable, y por momentos avasallador, espectacular. No reconoce estados, naciones, culturas,



[Ilustración: Amiklar Fera]

ideologías: es la última carta de presentación de un capitalismo que solicita renovaciones constantes, nuevas máscaras, disfraces y mucho *glamour*. Contra ella no hay muchos antidotos que digamos, aunque aquí, en Cuba, cualquier cosa pudiera ocurrir. Por el momento seguimos las reglas de otras latitudes. Muchos pintan y graban cuando jamás lo habían hecho: otros toman fotografías, practican el video (de arte o no): se lanzan a la escultura, el diseño, los objetos, sin saber bien de qué se trata: se declaran multidisciplinarios, en fin. Es el frenesí de la complacencia, la apoteosis del vale todo, la orgía perpetua de la ingeniosidad. El mercado de arte (de variada figura) nos hace experimentar de una manera informal, azarosa, rápida, lo que en otros contextos lleva años, décadas, institucionalizado. Nos insertamos en él muy a la cubana, orquestando una *respuesta cubana* que llama la atención, provoca, perturba, confunde y, incluso, hasta divierte y fascina. Dos o tres galerías dedicadas a vender, con muchas dificultades, y una subasta que ha entrado en crisis no son suficientes para ordenar este fasci-

nante caos que nos envuelve y erotiza. Y ni asomo de feria aunque parecen estar dadas las condiciones. En este sentido seguimos con la cabeza en el hoyo para no ver, para no aceptar la compleja realidad del mercado. Y la realidad del cambio en el arte cubano, cuyo apellido va diluyéndose cada vez más. Las instituciones, haciendo supremos esfuerzos, pujan para mantener vivos aquellos fuegos que incendiaron un pasado casi glorioso pero no pueden a pesar de sus buenas, a veces, intenciones. Porque el mercado tiene más pasado que el arte. Es más viejo, y sabio, como el mismísimo Diablo. Nadie le puede hacer cuentos. Tiene leyes que sería tonto desconocer, instrumentos sofisticados, trucos y veleidades exquisitas. Es difícil lidiar contra el so pena de cometer costosos errores... en cualquier terreno. Y eso lo sabemos muy bien los cubanos. El arte cubano actual es otro, diferente al que experimentamos décadas atrás. En apariencia parece el mismo porque algunos artistas cuidan muy bien aquella llama sesentera y ochentera, débil hoy. Ya no es igual. Vemos surgir por aquí y por allá, de manera sutil, la pureza, la perfección, el magisterio, la prolijidad (como dirían los argentinos) sin las emociones y los sentimientos, sin los gestos que sacudían antes el corazón y la mente. El arte se mueve a duras penas a pesar de su seducción y cinismo, y colea, se resiste a morir entre fiestas y agasajos, cenas, catálogos y libros, sitios web, agentes y representantes, agendas colmadas de citas y compromisos. No hay tiempo, es lo que se afirma. Todo es rápido, breve, conciso, no puede ser ahora, quizás el año próximo. ¿De qué arte cubano estamos hablando entonces cuando hablamos de *arte cubano*? ¿De cuál pintura, grabado, fotografía, objetos, esculturas, instalaciones, hablamos si alguien nos pregunta por el arte cubano, o si desde el exterior reclaman a instituciones locales nuestras, a curadores, la organización de exposiciones de *arte cubano*? ¿Cuál arte cubano vemos hoy aquí o en el exterior? ¿El actual, el de ahora, el de años anteriores, el de más atrás, o una sabrosa mezcla de todos para que sea explosiva y satisfaga cualquier expectativa, no falle? ¿El que está integrado, vinculado a la vida o al mercado? ¿La vida y el mercado no son dos cosas distintas? ¿Se puede separar la vida del mercado, es decir, del dinero? ¿Sería mejor, pues, hablar entonces de arte y solo de arte, sin apellidos? ¿O debemos seguir hablando de arte cubano, o de arte producido en Cuba, hecho en Cuba? ¿Debemos dejar de hablar de arte cubano de una vez por todas, y que tan complejo asunto lo asuman museos y centros de arte nacionales? ¿Qué cosa es lo cubano en el arte? ¿Qué cosa es ser cubano hoy? Son solo preguntas que me hago cuando alguien me pregunta sobre arte cubano. /

[Julio César Liópez]

LA FRACCIÓN

La Fracción es un espacio para obras de arte en sí mismas dentro del tabloide. No constituyen ilustraciones aunque están pensadas para que circulen en un soporte seriado e impreso (A cargo de Lidia)

LISTA DE CONTACTOS PARA ARTISTAS

Luis Miret	8 32 71 01
habana@cubarte.cult.cu	
Jorge Fernández	6 99 40 70
jorgeanton2001@yahoo.es	
Gerardo Mosquera	6 41 26 08
mosquera@newmuseum.org	
Cristina Vives	8 32 63 32
jaligo@cubarte.cult.cu	
Helmo Hernández	8 32 42 70
fludwig@cubarte.cult.cu	
Elvia Rosa Castro	8 30 42 72
elviarosa@cubarte.cult.cu	
Nelson Herrera Ysla	209 6676
ysla@cubarte.cult.cu	
Juanito Delgado	8 63 26 22
addoyeri@cubarte.cult.cu	
Megaly Espinosa	8 73 07 66
pensamiento@cubarte.cult.cu	
Corina Matamoros	6 413989
corina@bellasartes.co.cu	
José Busto	6 41 63 63

Demencia de la ceguera/

Ramón F. Cala /

"Vivir en una cultura cualquiera es vivir en una cultura visual, excepto para, quizás, aquellos raros ejemplos de sociedades de la ceguera (...)"
[W.] t. Mitchell, Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual]

"Lo esencial es invisible a los ojos"
[Antoine de Saint-Exupéry, El Principito]

El Bosque de La Habana es un lugar de exuberante vegetación; escenario atravesado por una emblemática y contaminada vena de agua, a la que se le atribuyen múltiples e insospechados usos y poderes. Al Bosque asisten los que trabajan en la zona, aquellos que buscan alguna distracción amorosa o de otro tipo, los que limpian sus cuerpos y espíritus, las quinceañeras sobrevestidas con sus ilusiones... En cualquier época del año las ves bajo el fuego de fotógrafos/comerciantes encargados de construir -juntos- el simulacro. El Bosque también sirve para Ella, que es un cuerpo, una mujerata de casi uno ochenta, pelo negro, tetas, nalgas y caderas naturales. No significa nada el calor delirante de agosto y que todos suden y se irriten por las exorbitantes temperaturas. Ella estaba ahí, lista, ataviada con unos jeans ceñidos descubriendo cada curva, cada relieve y profundidad en sus entrepiernas. Ardía el ambiente, la frondosidad de la arboleda no frenaba la brasa que, desde arriba, el sol dejaba caer implacable sobre la Isla, sobre El Bosque de La Habana. Pero Ella estaba ahí, luciendo un abrigo de piel de oso que le obsequió por sus quinces una tía que vive en Estocolmo. Ella seguía ahí, sin importarle la hoguera en que se consumía ni el asombro de los transeúntes ante aquella imagen absurda, ciega. Desde su aldehuella vanidosa Ella y Él (el fotógrafo/comerciante) pretenden ofrecer(se/nos) una ilusión en apariencia real y creíble, tan creíble que se nos muestra como una realidad, como la prueba que legitima la aceptación a nivel cotidiano de un discurso simulado, que nos redime y exonera de los padecimientos de nuestras miserias.

La imprescindible novela *Ensayo sobre la ceguera*, de José Saramago, me hizo "mirar" el mundo de manera diferente. Posteriores lecturas sobre temas asociados a la cultura visual, los estudios visuales y la visualidad, me hicieron transitar por una autopista en la que la información viaja de ida y vuelta a velocidades extremas. A todo ello se sumó mi apego por seducción al universo hipermedial y las preocupaciones por dilucidar cuáles son las experiencias visuales del cubano común, esas que constituyen producción de conocimiento (estructuración, diferenciación, extracción, transformación, conceptualización de las imágenes) en su relación con el entorno en la vida cotidiana y que determinan en gran medida, los modos de actuación y la manera de aprehender lo observado diariamente.

Esas vivencias que constituyen las experiencias visuales cotidianas, se manifiestan en una estrechísima relación con el contexto que se expresa en lo observado, en y desde los distintos ámbitos de convivencia. Asimismo, es un proceso que se expresa a nivel individual y a través de las interacciones de los distintos grupos sociales. Al mismo tiempo, están condicionadas por innumerables

mediaciones económicas, políticas, ideológicas, entre otras, que nos descubren la amplitud y dimensiones culturales de lo visual, frente a las limitadas y muy restringidas de lo visible, de aquello que solo pueden ver nuestros ojos.

El desarrollo de las nuevas tecnologías y su impacto en las comunicaciones es una realidad que vive el mundo contemporáneo, establece estatus y también quiebre de poderes y marca las relaciones culturales en medio de una globalización del mercado de la información, el entretenimiento y las propias tecnologías. Desde luego, el servicio/uso cotidiano de los medios y el acceso a estos avances tienen sus particularidades en la Isla. En la vida diaria del cubano las relaciones con la televisión, Internet, la telefonía móvil, la fotografía digital y el video, por citar solo algunos, tienen un matiz "cultural" bastante tropicalizado y subalterno, en el que las carencias y desventajas, son esquivadas por vías alternativas para atenuar los efectos de la real y tangible brecha digital. Estos caminos (consumo de paquetes de programas, telenovelas, series de televisores extranjeras envasadas en DVD, el uso de la memoria flash como sustituta Internet, el teléfono móvil como archivo de música e imágenes, más allá de su función exclusivamente básica, la manipulación de la fotografía para alimentar las frivolidades de los que se arropan en simulaciones) poseen coordenadas fuera de los límites oficiales, son entramados que -sin un diseño previo- existen, cohabitan con las formas tradicionales de comunicación. Esa red de intercambios nos acerca más a la vivencia que a la observación y comprensión crítica de la realidad, como asegura Nicholas Mirzoeff.

Para los cubanos, una de las rutinas diarias de mayor impacto es la relación con los espacios públicos en las ciudades y pueblos. La crisis económica de los últimos veinte años provocó un deterioro palpable del estado físico/constructivo de muchos inmuebles y áreas de convergencia social, acentuándose, sobre todo, las diferencias con las zonas más humildes. Como resultado de la migración campo-ciudad, especialmente en la capital del país se enraizó el síndrome de la "ruralización", efecto trastocado que desequilibra la imagen de urbanidad rebosándola con actitudes y conductas de marginalidad. De manera paralela, la relación entre lo privado y lo público se pulveriza, se desdibuja, se fragmenta: con frecuencia las intimidades se exhiben como trofeos, las adiciones se comparten como platos de caridad, los deshechos se acumulan en las esquinas, los depredadores sexuales ya no se ocultan en los parques, los secretos parecen ser una ridiculez en estos tiempos, los rincones del cuerpo son manjares sexistas a la mano, la moda se viste de modismos delirantes, lo irascible y la agresividad conforman el dueto del día a día, las pasiones se sacan a la acera y de ahí a la calle, después al barrio, a la ciudad. Todos percibimos cómo se destaca la caldera y las metáforas de la vida son cada vez menos sublimes, más visibles, menos sugerentes, más pragmáticas, menos inspiradoras, más "chic" como la joven del abrigo de piel de oso... /

Money, money, money: hablando de arte en Cuba/

Raquel Cruz /

El *povera* está bastante pasado de moda, y la cosa se pone cada vez más dura, en el mundo real y en la burbuja del arte. Si acaso, queda algún exponente trash semi(h)obstinado que, el mercado y la cosa mediante, en cuanto tenga la primera oportunidad comenzará a facturar con una limpieza y asepsia dignas de un salón de operaciones. Muy atrás han quedado los *maravillosos ochenta* y han sido sustituidos por el más aun *maravilloso dinero*. Es cierto que en aquellos momentos el tan villipendiado mercado y toda su parafernalia no había hendido las poderosas fauces en la isla; y en el plano de las artes plásticas se hacía, más que menos, lo que se quería. Lo que comenzó en el resto del mundo con casi una década de antelación, llegó a nuestro país pasados los primeros años del decenio de 1990: una tirante relación de amor-odio con el mercado que termina por privilegiar lo que he decidido llamar, en contraposición con la desmaterialización pretendida anteriormente para socavar las bases del aparato económico opresor, la rematerialización del arte.[1] Es decir, el predominio de formas que se manifiesten a través de productos tangibles, donde el intercambio se completa favorablemente para ambos: el artista remunerado y el feliz poseedor de una obra que puede llevarse a la casa, o sumar a su colección. Por tanto, el arte en su condición de objeto de trueque, comienza a pulular por las galerías de La Habana.

Ello no implica, por supuesto, una reducción total del espectro de creación, pues incluso en los circuitos de la oficialidad, por los motivos que hayan sido, se han dado casos como *Grasa, Jabón y plátano* (2006), o *Una luz a lo lejos* (2009) de Wilfredo Prieto: proyectos aparentemente efímeros, e insertos en la cuerda del arte en su vínculo con la vida cotidiana. Sin embargo, la realidad que subyace detrás de ellos nos permite identificar una característica que ha comenzado a materializarse poco a poco en nuestro contexto: y es que los costos de producción de *Una Luz a lo lejos*, en conjunto con lo invertido en los cócteles que inauguraron ambas piezas, ascienden a cifras no solo respetables, sino fuera del alcance de muchos. Nada, que cada vez se hace más caro comprar y hacer arte en Cuba. Y en ello incide la decisión de los artistas del patio, en lo absoluto novedosa, por otra parte, de trazar la mira al mismo nivel que alcanzan los estándares internacionales. Porque, como es lógico, y mejor aun, conocido, la cosa no acaba en el guiño burlesco -o burlón- de Wilfredo Prieto.

En el mismo extremo, por unos niveles más abajo, o quizás más arriba, se encuentran aquellos trabajos que presentan un cuidado extremo por la factura, *el acabado estético y la competitividad visual del objeto*[2] -más allá de que los respalde un sólido trabajo conceptual o no. Esto, evidentemente, no es barato, y lo más interesante es que no se limita a un círculo de creadores con más ventura y posibilidades económicas en su trayectoria actual, sino que se extiende gradualmente a todo el gremio de artistas. De modo que si quisiéramos, se podría establecer una especie de rango, dentro del propio paisaje cubano, compuesto por las superproducciones, las producciones medias, y las menores. De cualquier manera, en cada una de ellas es posible calcular una inversión considerable. Téngase en cuenta para esto los montos que alcanzan materiales y presentaciones de primera, que van desde lienzo imprimado, hasta los precios desorbitantes que puede alcanzar el montaje de una pieza, sin dejar de tener en cuenta que la impresión de las distintas modalidades de la fotografía se vuelve mercedora de una de las interjecciones más populares de nuestro país.

De hecho, y como ratificación de mi preocupación actual, -será por eso de que los estudiantes nunca tenemos un quilo y nos inquieta todo lo que tenga que ver con el dinero- se puede esgrimir el último evento múltiple que agitó el ambiente, cuando el Fondo Cubano de Bienes Culturales (FCBC) decidió generar una expoventa protagonizada por las generaciones más jóvenes de creadores. El que la vio, lo sabe, por tanto me sustraigo de hacer comentarios.

Ahora bien, quisiera aclarar que no estoy en contra de este fenómeno. Que producir arte sea generalmente caro no es un secreto, y en muchas ocasiones, esto no implica que sea execrable. Sin embargo, no dejan de ser llamativos, y hasta preocupantes, algunos fenómenos asociados que se están dando en Cuba, y que dejo para reflexionar: el hecho de que muchos artistas jóvenes que no pueden autosustentar su obra dependan de un programa de becas; o de que cada vez más, sobre todo en el ámbito de los artistas, se pregunte más por el precio, y se converse más sobre el dinero, que sobre cualquier otra cosa, incluidos los muchos otros valores no monetarios que puede presentar una obra. Por no mencionar el hecho de que se tienda a confundir una buena factura con una buena obra.

El dinero ha sido históricamente un amante conspicuo. Sin embargo, también puede ser voluble e insidioso, sobre todo en este rincón subdesarrollado del planeta. Ya veremos, entonces, adonde nos lleva su presencia en aumento dentro de nuestras artes plásticas. /

[1] De hecho, y debido a circunstancias políticas y sociales, desde unos años antes se vivía en nuestro panorama artístico lo que se ha dado en llamar el regreso a la buena forma, que además de manifestarse en la pintura, le insufló vida a manifestaciones como la fotografía, el grabado o la escultura.

[2] Hamlet Fernández. *El ojo satelital de Reynerio Tamayo*. En http://www.ahs.cu/secciones-principales/arte-plasticas/noticias/el_ojo_satelital_de_reynerio.html



Wilfredo Prieto / *ST* / Litografía / 102 x 72 cm / 2006 / [abajó *ST* (Grúa) / 600 cm de alto / 2006 /



A cargo de **Héctor Antón /**

Hay artistas, críticos y curadores que ganan premios y son buenos: hay quienes reciben muchos premios y son felices; hay otros que no obtienen lo merecido y son relegados o descartados en buena lid. Esos son los imprescindibles.

Ya se leer. Imagen y texto en el arte latinoamericano (abril–mayo, 2011) debió conformarse con una de las tres menciones en el Concurso Nacional de las Artes Guy Pérez Cisneros. ¿Quiénes fueron estimulados con el máximo galardón en muestras colectivas? ¿Quiénes integraron el jurado de marras? Samejantes recordatorios ya no tienen la menor importancia. A partir de una inquietud–*boomerang* de Elvia Rosa Castro, un *team* conformado por Ibis Hernández Abascal, Margarita Sánchez Prieto y Sandra Contreras apelaron al texto como pauta curatorial, para colmar los recintos disponibles del Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam y la Galería de la Biblioteca Rubén Martínez Villena.

Ya se leer... pareció transgredir las barreras que dividen o minimizan la bifurcación o nexos entre texto e imagen. La matriz de una escritura visual mutante acabó siendo un pretexto menor, ante la opción de articular una confluencia de lo herético y lo blando, el *pop* solemne y la publicidad erótico–política, lo antologable y los aspirantes a ser absueltos por una posteridad inmediata. El complejo de extrañamiento que generan los reencuentros inesperados, propicio la complicidad espacial de jóvenes promesas como Celia&Yunior, Elizabeth Cerviño o Rafael Domelech, junto a clásicos postgeneracionales como: León Ferrari, José Bedía, Luis Gómez o el multifacético transnacional Camnitzer.

En su variante de “texto como no texto”, la exhibición documentada en un glamuroso catálogo (distribuido gratis mediante un listado de personajes y personalidades) incluyó una “situación construida” de Eduardo Ponjuán. *Tranca* (2010) era una barra de hierro sellando una puerta cerrada. Al lado de la “medida urgente”, un bucaro con flores naturales reposaba sobre un pedestal. Esta parquedad gestual desata un turbión de ambivalencias para lectores de alegorías. Aquí la disolución del soporte verbal induce a la reproducción simbólica de palabras terminales: nunca, jamás, siempre. Gravedad que asustaría al “último delicado”, reconocido por Emil Cioran en sus *Ejercicios de admiración*.

La “negación abstracta” implica una “afirmación concreta”. ¿El fin de una epepeya burocrática o esbozo de un caos material? “No hay solución porque no hay problema” –advertiría sarcástico Marcel Duchamp. Las explicaciones gozan de unas postergadas y mercedidas vacaciones. Ya el informe de proestas y propuestas es un temerario alpinista. Nadie calcula cuanto se esconde en el mutismo que sucede a clausuras fundidas en metales oscuros. “Tranquilidad viene de tranca” –reza el dicho popular. La respuesta está en el vaiven apático de un espectador que olvida al instante la existencia de accesos limitados. Una reacción paradójica, similar al hecho de concientizar pesadillas que llegan para quedarse.

Axioma de un camaleón albino, calvo y mítomano para ingenuos culpables: “Yo no teo jamás. Yo solo veo las imágenes”.

Orestes Hernández no es un postminimalista perverso en el sentido militante o parásito de la etiqueta. Tampoco es un estricto “pintor de domingo” que “vive del cuento” sin expresirse el cerebro. Será difícil que sus animaciones lo conduzcan al mundillo de la historieta audiovisual. Tal parece que su “hábitat retórico” es un “abandono reflexivo”, presto a jugar en serio con lo que aparezca. Aunque casi no habla de la cultura letrada, sus *statements* son un manjar para la especulación de una crítica conceptual. Pero también se resiste a explotar la intuición textual en función de una racionalidad lingüística.

¿Algún día estarán de moda los artistas que permanecen al margen de las modas? Tendrá que imponerse en el *mainstream* (insular o foráneo) un comisario tan influyente como exótico para que acontezca éste milagro. Mientras, el arquetipo de “caballo sin jinete o sin jinetero” encima que tipifica un ser humano llamado Orestes Hernández (Holguín, 1981), incorpora a su quehacer cotidiano el menos aleatorio e irresponsable de los oficios: ser padre día y noche por el resto de su vida.

Ciertos productores visuales de “aca” supdiestramente disparados en el circuito artístico y el mercado del “más allá”, son vanidosos por exceso y vulnerables por defecto ¿Como es posible que se irriten ante juicios que esgrimen compatriotas sin acceso a las publicaciones élites? Cualquiera diría que les duele ser tocados por quienes los conocen mejor. Los “*globetrotters* intocables” deberían exhibir con indiferencia el poder de su orgullo. Estas trifulcas virtuales incentivan, “sin quererlo”, la proliferación de textos disciplinados o lecciones de escribanía, para beneplácito de quienes impugnarían (bajo otras circunstancias) que “la crítica de arte cubana es demasiado complaciente”.

“Cuando aceptamos nos llenamos de fidelidad. Cuando somos fieles nos hacemos como niños y entramos silenciosamente en la línea de la realidad”. Eso creía el “ideólogo místico” Cintio Vitier (desde su refugio teleológico) postulando una fe obediente contra la iconoclastia y el ademán negador.

¿Es un síntoma *heavy de shack art* que un graffitiero seguidor del “fenómeno Banksy” revele el misterio de su identidad, para sumarse al vedetismo de la nada–estrategia panfletaria? El protagonismo del vacío *underground* redunda en accidente transitorio.

La jerarquización arbitraria de producciones visuales y discursos críticos o curatoriales que acaten políticas legitimadoras guiadas por el consenso institucional, intereses personales o caprichos estéticos *démodé*, lastran el contexto del arte contemporáneo facturado en Cuba, desde Cuba o para Cuba.

“Ayudame, señor, a decir la verdad delante de los fuertes y a no decir mentiras para ganarme el aplauso de los débiles”. Verso de Mahatma Gandhi inscrito en la pared de una vivienda–okupa en el reparto Alamar, habitada por el *performer* Amaury Pacheco y su familia. /

El cartel cubano, el grito y otras cosas/

Jorge R. Bermúdez /

A las puertas de un nuevo año, el cartel cubano mantiene su vigencia y voluntad de renovación entre las últimas promociones de diseñadores. Realidad que se hace más consecuente a cincuenta años, aproximadamente, de que el cartel de cine alcanzara la cualidad estética y comunicativa de un nuevo código visual. Renovarse es vivir, decía el escritor uruguayo José Enrique Rodó. Y nuestro mejor cartel, desde entonces a la fecha, ha sabido renovarse, mantenerse.

Esta condición, por supuesto, no nace de la nada. La muestra la tenemos en el año que concluye, el cual muestra un balance positivo en cuanto a la reafirmación del cartel como medio emblemático de nuestra cultura visual, aun cuando todavía es más que insatisfactoria su presencia en el espacio urbano para el cual se concibió: la calle.

De ahí la importancia que en su renovación, per-

manencia y divulgación han tenido los espacios expositivos de instituciones, talleres y locales culturales en los dos últimos decenios. Y de ahí, también, la importancia que revistió la exposición *Gritos en la pared*, con que el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de La Habana inició sus actividades expositivas con motivo del Centenario de su fundación. La misma abarcó más de medio siglo de un ingente quehacer estético-comunicativo, que tuvo a bien poner de manifiesto, de manera rotunda, el reconocimiento al arte del cartel por parte de tan prestigiosa institución, orgullo de todos los cubanos.

Además de barroco, el cubano promedio es expresionista y gráfico. Todo depende de las circunstancias, para que predomine una u otra línea expresiva, o ambas a la vez. Quien lo dude, que participe de una discusión de pelota o de una asamblea donde está en juego algún estímulo material o

viaje. Y su mejor gráfica, como todo lo auténticamente cubano, habla bien alto. Mucho más, si se trata de un buen cartel.

Sin embargo, esto no quiere decir que todo buen cartel sea, necesariamente, “un grito en la pared”. Entre nosotros, por las razones antes aducidas, la muy notoria expresión, con independencia de su valor metafórico, puede concluir en gritería, aunque la citada exposición no es el caso. Valga la aclaración. Allí se expuso una parte muy representativa de la mejor producción cartelística hecha en esta Isla desde 1959 hasta el presente. Pero, ¿son tantos los buenos carteles en tan amplio espacio de tiempo!

En consecuencia, se notó la ausencia de otros igual de emblemáticos, sin obviar algunos cartelistas que no tuvieron una representación acorde con la importancia de su trayectoria en el medio aludido. Algo, por demás, consustancial a toda selección, a todo proyecto expositivo de tal envergadura y significación histórica. El riesgo está implícito en ello, y hay que tener el valor y el conocimiento suficientes para correrlo, al margen de cualquier otro interés institucional o generacional, lo

que habla bien alto de los responsables de la curaduría, así como de toda aquella que tenga propósitos parecidos. Pero, reitero: puede haber buenos y hasta magníficos carteles, cuyo mensaje más estruendoso viene dado por la íntima amplitud que propicia su silencio. Y de esos no fueron pocos en *Gritos en la pared*.

De cierto, queda un balance, un legado gráfico que es un verdadero lujo para un país como el nuestro. Lo que pone de manifiesto, una vez más, la necesidad de un espacio permanente de exposición y recepción de este legado, tal y como existe en otros países con igual o parecida tradición gráfica. Centro y enclave expositivo, de ser posible, que debe de interesar a otras modalidades y manifestaciones de la gráfica, que al igual que el cartel, alcanzaron y alcanzan cotas estéticas y comunicativas de interés histórico y cultural. Por ejemplo, pienso en la producción relativa al diseño del libro y publicaciones periódicas, esa selva tan oscura como en la que se adentró Dante, y que, en tanto no se desbroce y estudie como se ha hecho con otras manifestaciones de



la plástica, nuestra cultura visual en particular y nuestra historia en general, estarán incompletas. Con la gráfica, a mi entender, pasa algo parecido con el Salón de la Fama del Béisbol cubano.

Con todo, podemos sentirnos orgullosos de lo que está ya inserto en nuestra cultura visual. Sus principales protagonistas, graduados o empíricos, de la vieja guardia o de la nueva y novísima, pueden sentirse satisfechos con lo hecho, aun cuando los que están en activo tienen todavía por delante un campo ilimitado de posibilidades de realización profesional. La razón primera de todas: hay una escuela del cartel cubano, de la cual dimana una tradición que, incluso, ha penetrado otros medios de comunicación visual. Verbigracia, el diseño de cubierta de libros. Hay continuidad en nuestro cartelismo, lo que no hay es imitación. Dicho en otros términos, se imita lo que decentos, atrás hicieron aquellos que hoy reconocemos como nuestros más emblemáticos cartelistas de entonces. La solución no es imitar... sino estudiar, seleccionar e interpretar las mejores tendencias de la gráfica y la plástica nacional e

internacional contemporáneas, apropiárselas y recrearlas en función de los mensajes que reclama una nueva época, tanto como la propia realidad social y cultural del país. Todo lo que se ha hecho de verdadera validez en el campo de la creación visual, así como en otros campos de la creación humana, ha seguido pasos iguales o parecidos, según las contingencias y los contextos económicos y sociales actuantes. El resto lo pone el talento, la cualidad de la individualidad. El ser humano es el mismo y otro; pero, siempre ha sido y es –hoy más que nunca–, un ser esencialmente visual. De ahí que el lenguaje de las imágenes visuales se presente como el preferente de la comunicación global. En consecuencia, el buen lenguaje gráfico se sutiliza; no hay que focalizar tanto a las imágenes, como a lo que hay detrás de ellas. Que el nuevo año sea para nuestro cartel igual de prometedor que el que dejamos atrás para siempre... Aunque no así para aquellos carteles que ya permanecen como expresión de su tiempo, para todos los tiempos. /



BREVE ELOGIO A GRAZIELLA POGOLOTTI* /

Israel Castellanos /

Cuando Lesbia Vent Dumois me encargó las palabras de elogio para este Premio a Graziella Pogolotti, me sentí honrado y, al mismo tiempo, intimidado por la envergadura del reto. Un desafío que temerariamente asumí y una oportunidad que igualmente aprecio. Muchas voces y plumas mejor dotadas o más autorizadas podrían haberlo hecho en mi lugar. En la elección definitiva debió de incidir mi sostenida complicidad con la “causa Pogolotti” (no. 1 para mi

desde inicios del presente siglo y milenio). Al punto que solo faltaría rebautizarme como Israel Pogolotti.

El acercamiento a la vida y obra del padre (el nunca suficientemente ponderado pintor y dibujante Marcelo) hizo que me aproximara al espacio vital y bibliográfico de su única descendiente biológica, surtidor siempre dispuesto para la referencia oral o escrita y el alumbriamiento intelectual. Incluso, en días feriados (y quienes la conocen, saben que no es broma o exageración).

Pionero en tantas cuestiones estético-artísticas para el contexto cubano, el papá fue también quien advirtió tempranamente la orientación de su hija en el campo de la plástica: “Un día [la pequeña Graziella], se dirigió, de pronto, directamente al cuadro que yo estaba pintando, y ¡paff!, imprimió su manita en la pintura fresca. En ese momento comprendí que su vocación era la de crítico de arte”, anotó Marcelo en un pasaje de sus memorias.[1]

Son legión los colegas suyos que han sufrido o celebrado una experiencia similar con sus hijos, que solamente por curiosidad o travesura infantil han alterado (a veces, para arruinar; y otras, para mejorar) la composición o el acabado de obras de arte en proceso. Pero, en este caso, el padre artista sí pudo verificar su premonición. ¡Y de qué manera!

Intuitivo pero no adivino, Marcelo no precisó entonces si aquella intervención espontánea de Graziella (¿precursora,

caso, del *body art*?) era un gesto de identificación sensorial con el arte o un ademán crítico desaprobatorio por parte de quien, en la Universidad de La Habana y según confesión propia, tendría como sobrenombre “el tabano”, por el carácter franco e incisivo de sus expresiones.

De cualquier modo, la de Graziella no ha sido una crítica de extremos ni sectarismos estético-artísticos. Ha sabido conjurar tendencias aberrantes como el oportunismo, el hipercriticismo, la apología, la adulación, la falta de ética, la inyectiva (Y eso que, según algunos, tiene malas pulgas.) Antes bien: ha hecho suya la imagen maritiana de la crítica como líctigo con un cascabel en la punta. No por gusto José Martí es uno de sus paradigmas. Partiendo de la justa valoración como premisa, ha ponderado cuando ha considerado oportuno y expresado su disenso o señalado problemáticas cuando lo ha estimado pertinente, sin eludir la polémica argumentadora. A su puntería de francotiradora bienintencionada deben, acaso, sus primeras citas con la Posteridad artistas como Antonia Eiriz y Ángel Acosta León, por citar apenas dos centros de sus disparos críticos.

La postura de Graziella Pogolotti ha sido ejemplarizante para las nuevas generaciones de críticos de arte. (No sé si ya la han distinguido como Maestra de Juventudes.) Ella ha mostrado respeto hacia los valores de otras épocas, tanto por los maestros de la vanguardia histórica cubana (a muchos de los cuales tuvo el privilegio de tratar) como por sus colegas críticos (desde Martí a Guy Pérez Cisneros, pasando por Julián del Casal, entre otros). Su cruzada por reivindicar el arte de la República neocolonial, insuficientemente estudiado, no le impidió pulir el tiempo histórico-artístico que le toco vivir, con una visión presentista y prospectiva. Es notorio su nivel de actualización en cuanto a la teoría y las problemáticas del arte, con una visión expandida a través del concepto de cultura visual.

Su pluma, doctorada en Filosofía y Letras, aleccionada en la Escuela Profesional de Perio-

dismo Manuel Márquez Sterling y adiestrada en la prensa periódica (masiva o especializada, impresa o digital) ha discurrido con una densidad que no tiene relación alguna con el lenguaje abstruso o “metatrancoso” (como se diría hoy), sino con la profundidad y concisión de las ideas, que logra exponer con diafanidad, fluidez y sobria belleza expresiva.

Sin otras barreras para el acercamiento personal que las de su recargada agenda de trabajo, y con la sencillez de los verdaderamente grandes, Graziella es proverbial exponente del magisterio en la crítica de arte, que ha sabido ejercer a través de talleres, visitas dirigidas por exposiciones e infinidad de publicaciones (sirva de ejemplo su texto *Experiencia de la crítica*, donde en fecha tan temprana como 1967 explicó su propia metodología, sin intención normativa, solamente como posibilidad).

El desempeño crítico de Graziella ha marcado un hito, además, cual paradigma del enfoque sociológico, sin preterir los valores formales. Así lo ha señalado la Dra. Luz Merino, antóloga de su obra crítica sobre artes visuales, y quien además ha advertido la magnitud de un ejercicio fundamentado del criterio que convierte a la Dra. Pogolotti en crítica cultural, dada la amplitud de su registro. Son intereses multidisciplinarios que ha sabido integrar en volúmenes donde pueden concurrir las reflexiones sobre artes plásticas, literatura y teatro (no solo cubanos).

Autora de libros como *El camino de los maestros, Examen de conciencia, Oficio de leer, Experiencia de la crítica...*, esta ensayista, reseñadora, pensadora, preocupada por la creación artística con enfoque de proceso cultural, también ha sabido estimular la obra de otros. Conviene recordar que ese clásico de la literatura testimonial cubana que es *Del barro y las voces* fue escrito por Marcelo Pogolotti en circunstancias de Graziella.

En 1986, dos años antes de morir, ese crítico de arte, ensayista y narrador declaró con orgullo paterno, pero sin gota de paternalismo: “Graziella es el fruto de mi vida más acabado. Mi hija

me ha superado y esa es mi mayor satisfacción. Siguió mi camino y me superó. Eso no es frecuente. Los hijos no siempre sienten y comparan las ideas y finalidades del padre y son pocos los que superan al padre. ¿No lo cree?”.[2] La entrevistadora, Marta Rojas, asintió. Y el tiempo ha ratificado la valía intelectual de Graziella, incluso a través de premios relevantes. Así, al Premio Nacional de Literatura, al Premio Nacional de Enseñanza Artística, al Premio de Crítica de Arte “Guy Pérez Cisneros” (todos, por la obra de una vida), se agrega este otro que se le entrega hoy: el Premio UNEAC de la Asociación de Artes Plásticas de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba; ocasión también significativa por inaugural.

Esta distinción que se otorga por primera vez, incluye el reconocimiento, no solo a quien prestigia la Sección de Teoría y Crítica de la mencionada Asociación sino además, a quien desde su responsabilidad como vicepresidenta o asesora de la UNEAC, ha dedicado gran parte de su tiempo, energías y desvelos para contribuir al deber ser de esa entidad como vanguardia de los intelectuales en Cuba. Tal es el grado de identificación que cuando se filtró que su candidatura figuraba entre las diferentes propuestas realizadas por secciones y comités provinciales de la Asociación, alguien predijo: ¡Elegirán a Graziella, seguro! ¡Es la UNEAC en persona!

En realidad, ella es una institución dentro de otra. Una intertextualidad otra. Un “cuadro” (dirigiente) que ha hecho crítica de arte y, a la vez, una crítica de arte que ha escrito sobre cuadros (artísticos). Para ambas, que son la misma personalidad de la cultura artística, cubana con tino y sensibilidad de sobra para una labor y otra, sea este Premio ¡Parabién!

* Palabras leídas el 11 de septiembre de 2013 en la Sala Villena de la UNEAC.

[1] Marcelo Pogolotti. *Del barro y las voces*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, p. 296.

[2] Marta Rojas. “Marcelo Pogolotti: imagen y geometría”. *Cuba Internacional*. La Habana, 1986, pp. 44–49.

Las imágenes pueden construirse al igual que los escenarios, no es común –aunque tampoco debemos generalizar– que en estos casos el fotógrafo “salga de cacería”, o lo que es igual, que espere el momento decisivo para apretar el obturador, independientemente de la escena escogida o encontrada. Si bien una cosa no demerita la otra, se me hace imposible meditar sobre la emblemática fotografía de Robert Capa, que capta el instante en que pierde la vida un soldado de la guerra civil española o las obras maestras de Henri Carter–Bresson, y para valorar el caso cubano –que nos toca más de cerca–, de José Manuel Acosta, Tito Álvarez, Osvaldo Salas o Alfredo Sarabia entre otros. Fueron estos, causa de la divina providencia o hubo cierta premeditación, complicidad con el sujeto/objeto fotografiado y por ende, manipulación de la realidad circundante como tanto se ha especulado. Pero, al margen de todo eso, quién puede discutir que el producto final, aquel que todos apreciamos y veneramos por su calidad, ya no ronde el nivel de excelencia que por años le otorgara la historia. Fragmentos del mundo real o creatividad ficcional del artista no son determinantes ante los clásicos en que se han convertido dichas obras y sus autores.

En un artículo publicado sobre la fotografía creativa y cómo reconocerla y asumirla[1], cité algunos nombres de artistas que se dieron a conocer en décadas anteriores y aun se encuentran activos, a quienes considero los antecedentes más cercanos y puntos de partida en el plano nacional de una oleada de fotógrafos –jóvenes en su mayoría–, interesada en cultivar este género en la actualidad. Como entonces, ahora una parte considerable de estas nuevas generaciones proviene de una formación básicamente autodidáctica, primero, conociendo el manejo de la cámara fotográfica y dominando la técnica para después estudiar, observar y analizar todo tipo de imágenes (esa es la clave en principio). Para lograr esto se acercan a otros más experimentados, en pos de que les brinden los conocimientos adquiridos con el paso de los años, y también, tal vez, aprendidos de forma similar.

[1] *El resurgir de la fotografía conceptual cubana: ¿cómo asumirla?* En Revista *Negra*, Escuela de Fotografía creativa de La Habana. P. 31.

Y OTRA VEZ LA FOTOGRAFIA...

un balance sobre el medio o de cómo se abren las puertas/

Alain Cabrera /

No es que pretenda resultar reincidente al respecto, pero creo que vale la pena aclarar que los siguientes apuntes que expongo, a modo de esbozos en cuanto al tema, derivan en torno –y toman como referencias–, a los textos sobre fotografía que he publicado a lo largo del presente año. En vistas de considerarlo de vital importancia e intrínseco en el desarrollo del campo artístico es que se me hace necesario volver sobre el asunto una y otra vez. “The medium is the message”/Marshall McLuhan

La fotografía es, ante todo, medio expresivo. Cierto que la técnica bien empleada y la experiencia adquirida con el tiempo son fundamentales a la hora de ejecutar una foto, pero si esta no transmite nada, de poco vale tanto nivel de perfección. En la fotografía artística, tanto documental como conceptual, todo es premeditado. El fotógrafo, bien en la calle o en el estudio, antes de lanzarse a tomar la instantánea deseada suena con ella y la elabora en su mente. Aquí la idea es estrictamente necesario madurarla y suele suceder que, a veces, sobrepasa la imagen pretendida porque en abstracto todo parece ser más sencillo.

Para mitigar un tanto esto, y a falta de una escuela cubana de fotografía, o más bien para ofrecer una alternativa de conocimientos más especializados, han surgido espacios de aprendizaje mediante cursos–talleres que integran asignaturas, ciclos de conferencias, clases prácticas, conversatorios y presentaciones, etcétera, bajo un variopinto programa de actividades. Si bien unos (bien pocos) se desarrollan bajo la égida de importantes instituciones culturales, como la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) o la Fototeca de Cuba, otros avalan su desempeño de modo particular, apostando por una enseñanza más integral sobre el medio fotográfico. Desde los cursos básicos hasta los avanzados y con mayores especificidades, es común encontrar temáticas técnicas y de formación general, tales como historia de la fotografía, encuadre, composición, iluminación (de estudio y de exteriores), óptica, semiótica de la imagen y demás; impartidos por profesionales capacitados provenientes de distintas esferas artísticas y extrartísticas, que son de un amplio interés para aquellos que siempre están avidos de saber y de superarse.

Sin pelos en la lengua y sin tomar inadecuadas posturas que denigren lo que hasta el momento se ha logrado, es necesario decir la verdad y asumirla sin cuestionamientos. No es fijarse por dónde se proyecta la luz y hacia qué lado se dirige la sombra o a quién afecta directa o tangencialmente. No es competir con el otro en el sentido eliminatorio de la palabra, ni crear barreras infranqueables. Aquí no creo que existan contrarios. Tal y como lo aprecio, la idea es mancomunar esfuerzos, brindar todo el apoyo posible, confianza y seguridad, así como pude constatar recientemente en esta edición de “Noviembre fotográfico” que tuvo de todo un poco ... y donde, sin que quede lugar a dudas, todos salimos ganando. /

[1] *El resurgir de la fotografía conceptual cubana: ¿cómo asumirla?* En Revista *Negra*, Escuela de Fotografía creativa de La Habana. P. 31.

