

# prog. Febrero/013

## MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

[Edificio Arte Cubano]  
**GRITOS EN LA PARED. HITOS DEL CARTEL CUBANO CONTEMPORÁNEO.** Primera propuesta expositiva del Museo Nacional de Bellas Artes en el año de su Centenario. Alrededor de 200 obras producidas desde 1959 hasta la actualidad, permiten un recorrido por el desarrollo del cartel cubano en la Revolución y su tránsito por los lenguajes gráficos de cada momento. Las obras reflejan diversas líneas temáticas que abarcan desde la propaganda política, hasta la económica y cultural, con un marcado énfasis en la cartelería del ICAIC. **Eduardo Muñoz Bachs, René Azucy, Alfredo Rostgaard, Raul Martínez, Umberto Peña, Eufemia Álvarez, Faustino Pérez, René Mederos, Pepe Menéndez, Nelson Ponce, Giselle Monzón y Raul Valdés (Raupa).**  
*Hasta 29 de abril de 2013*

[Arte Universal]

**PINTURA TRADICIONAL CHINA.** Muestra conformada por obras pertenecientes al fondo del Museo y en coordinación con la Embajada de China en Cuba. Exhibición primera de su tipo en el país que organiza el Museo desde la década del setenta del pasado siglo. La conforman trece piezas, datadas entre los siglos XVII y XIX, y se estructura a través de cinco núcleos temáticos: la vida imperial, el retrato de los antepasados, el paisaje, los pájaros y las flores, así como imágenes religiosas.

## NATURALEZA MUERTA/

Muestra colectiva de artistas cubanos y extranjeros con obras de que forman parte de la colección del Museo. Con exponentes de España, Francia, Italia, Inglaterra, Flandes, Holanda, Alemania, China, Estados Unidos y Cuba, la muestra rescata esta temática pictórica del numeroso fondo patrimonial del Museo, después de una larga ausencia expositiva. El arco temporal abarca desde el siglo XVII al XX.

## CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO WIFREDO LAM

**WIFREDO LAM. ENTRE LA PINTURA Y EL GRABADO/** Homenaje a **Wifredo Lam** en su 110 Aniversario Proyecto que forma parte del programa homenaje al 110 Aniversario del natalicio del pintor. No tiene otra pretensión que enfocar su amplia producción simbólica desde una perspectiva abierta, en la que cada serie, etapa o disciplina, conforma un complejo engranaje expresivo y tiene su porqué. Proyección de documentales sobre Wifredo Lam: *Wifredo y los poetas* / Barba Schultz Lundestam (2009), *Poko de átomos* / Barba Schultz Lundestam (2009), *En la encrucijada de los mundos* / Fabrice Maze (2010), *En busca de la unidad perdida* / Fabrice Maze (2010). Hasta el 28 de febrero, estos materiales podrán ser vistos junto a *Wifredo Lam*, de Humberto Solás (1979) y *Ya era Otoño en París*, de Jorge Aguirre (2006), en el CAC Wifredo Lam, de martes a sábado en los horarios de 10:00 am a 12:00 m y de 2:00 pm a 4:00 pm.

## CENTRO DE DESARROLLO DE LAS ARTES VISUALES GABINETE/

Muestra personal de la artista Tatiana Mesa. Beca de Creación Estudio 21 en su edición del año 2011. La exposición gira alrededor de la idea de coleccionar. Las obras están determinadas por la sensibilidad de lo inventado, lo acumulado y lo guardado. Detrás de cada pieza, se encuentra el tema de la memoria, la documentación y la estética de lo cotidiano. No es una exposición cuyo fin único es mostrar las obras, si no más bien, ella misma deviene en espacio de experimentación.

## HALITOS/

Muestra personal de la artista Elizabet Cerviño. Resultado de un proceso creativo donde las impresiones de lugares, dan vida a obras que aspiran a crear un espacio de meditación contemplativa. El tema del paisaje se dilata en un ilimitado proceso de interpretación, al ser cada obra, un universo singular en la medida en que lo es cada espectador. La contemplación, como atención armoniosa y equilibrada, es piedra angular y horizonte en esta ocasión.

## FOTOTECA DE CUBA

### FEAR OF NOSTALGIA/

Muestra personal del fotógrafo **John Michael Rusnak**

## GALERÍA HABANA

### EL LADRON DE LAS MANOS DE SEDA/

Muestra personal del artista **Eduardo Ponjuán**  
*El ladrón de las manos de seda* recoge la decisión de reunir en un mismo espacio discursos opuestos en apariencia. Excepcionalidad de un encuentro que enfrenta las expectativas del público, y lo que el artista está dispuesto a brindar como arte. La escritura es la propia imagen, mientras se asume el cartel en función de una experiencia pictórica que revive la comunicación masiva y directa de la publicidad y el diseño gráfico, tanto como la autonomía del arte. Las alusiones al contexto conviven con un discurso sobre y desde el arte, donde los objetos, asistidos por una manipulación de su condición original, surten como oasis de descompresión frente a las presiones del mercado y la sociedad.

*Hasta el 29 de marzo*

## BIBLIOTECA NACIONAL JOSÉ MARTÍ

### TIERRA OSCURA/

Muestra personal del artista **Mario García Portela** por sus 70 años. Exposición que muestra una nueva estética en la obra de Portela, marcada por el uso de los colores sepia, la fragmentación de las imágenes y la acción del hombre en la naturaleza. Las obras hacen alusión a una serie de imágenes de bosque intrincados y jugubres, sin sobredimensionar, dentro de ellos, la noción de lo regional o autóctono. Las piezas tienen una relación muy estrecha con

el tipo de paisaje más íntimo que ha venido desarrollando el artista desde hace algunos años.

## GALERÍA VILLA MANUELA. UNEAC

**EL CAMINO DE LA ESTRATEGIA/** Muestra bipersonal de los artistas **Alexander Beaton** y **Pedro Gutiérrez**. Exposición que cuenta su historia a partir de las consecuencias que genera la existencia de la Base Naval norteamericana en Guantánamo. En cada pieza encontramos elementos identitarios de la región tales como: la sal, nasas de pesca y sillones. La horizontalidad del paisaje, las garitas como elemento de vigilancia permanente y el circuito cerrado de la propia bahía, también se aprecian en esta propuesta. Los conceptos como la vigilancia, la defensa de una identidad en un contexto hostil, la violencia solapada y los límites impuestos por otros y por uno mismo, son abordados por ambos artistas.

## SALA VILLENA. UNEAC

### DE CARA AL SOL/

Muestra colectiva de jóvenes artistas en conmemoración del 160 Aniversario del Natalicio de José Martí. Exposición que responde a la necesidad de revisitar la obra del Apóstol, mostrando a un Martí que se construye con esos pedazos de verdad que cada creador es capaz de aportar. Se apuesta por la delicadeza y elegancia de las propuestas, así como, por la diversidad de las manifestaciones que nos acercan a su imagen, desde un sentir más contemporáneo. **Juan Carlos Alom, Arianna Contino, Osaylis Avila, Alfredo Sarabia, Reynier Leyva Novo, Ricardo Miguel González y Yang Tse Clemente.**

## GALERÍA ORIGENES

### MARINAS/

Muestra personal de la artista **Zaida del Río**. Dedicada a Yemayá

## CASA DEL ALBA CULTURAL

### SOY EL AMOR. SOY EL VERSO/

Muestra colectiva en homenaje a José Martí en el 160 Aniversario de su natalicio. **Enrique Avila, Iván Basso, Vicente R. Bonachea, Kamy Bullaudy, Robelo Chile, José Fuster, Jesús Lara, Alicia Leal, Eduardo Méndez, Ernesto Rancano, Eduardo Roca, Jorge César Sáenz, Dausell Valdés, Emillo Valdés y Yudit Vidal.**

## CASA DE LAS AMERICAS

### UMBERTO PEÑA: REGRESO A UN PINTOR VISCERAL/

Muestra personal del artista **Umberto Peña**. Con la colaboración del Museo Nacional de Bellas Artes, varios coleccionistas privados y piezas de la Colección Arte de Nuestra América "Haydee Santamaría" de la Casa de las Américas se exponen trabajos de la producción de Peña prácticamente desconocido por el público actual. Las series, realizadas durante las décadas del sesenta y principios de los setenta no se exponían en Cuba desde hace

más de veinte años. En ellas el artista combina abstracción y figuración, y la influencia de la neofiguración latinoamericana se hace notable.

## GALERÍA MARIANO

### CASA DE LAS AMERICAS

**MARTHA LE PARC ¿ARTISTA O ARTE-SANA?/**

Muestra personal de la artista **Martha Le Parc**.

## CENTRO HISPANOAMERICANO DE CULTURA

### MARTHA LE PARC ¿ARTISTA O ARTE-SANA?/

Muestra personal de la artista **Martha Le Parc**

## FACTORIA HABANA

### EL VIAJE (PAREDES QUE HABLAN)/

Muestra personal de **Antonio Eligio Fernández (Tonel)**

Recorrido por el quehacer de quien es considerado un artista de alto rigor intelectual. En *El viaje (paredes que hablan)*, los muros se presentan como soporte del discurso, como elemento que remite a la búsqueda de esencias, a un proceso analítico que lo mismo articula un dialéctico sistema de pensamiento que redunda en lo obvio.

## CASA OSWALDO GUAYASMIN

### MARTÍ, ESE MISTERIO QUE NOS ACOMPAÑA/

Convocados y motivados por el alma de José Martí, un variado grupo de jóvenes artistas, tratan de reflejar en sus obras a ese Martí indisolublemente ligado a la identidad de los cubanos, que aparece por todas partes, y también irradia a infinidad de seres humanos de todo el mundo: Como él expresara: "Con todos y para el bien de todos"

**Kamy Bullaudy, Alex Castro, Daniel Chile, Liang Domínguez, Antonio Espinoza, Sándor González, Verónica Guerra, Alexis Leyva (Kcho), Liudmila López, Douglas Pérez, Sandra Pérez, Mabel Poblet, Lisandra Ramírez, Ernesto Rancano, Gabriel Sánchez y Leticia Sánchez.**

## GALERÍA ORIGENES

### MARINAS/

Muestra personal de la artista **Zaida del Río**. Dedicada a Yemayá

## CASA DEL ALBA CULTURAL

### SOY EL AMOR. SOY EL VERSO/

Muestra colectiva en homenaje a José Martí en el 160 Aniversario de su natalicio. **Enrique Avila, Iván Basso, Vicente R. Bonachea, Kamy Bullaudy, Robelo Chile, José Fuster, Jesús Lara, Alicia Leal, Eduardo Méndez, Ernesto Rancano, Eduardo Roca, Jorge César Sáenz, Dausell Valdés, Emillo Valdés y Yudit Vidal.**

## CASA DE LAS AMERICAS

### UMBERTO PEÑA: REGRESO A UN PINTOR VISCERAL/

Muestra personal del artista **Umberto Peña**. Con la colaboración del Museo Nacional de Bellas Artes, varios coleccionistas privados y piezas de la Colección Arte de Nuestra América "Haydee Santamaría" de la Casa de las Américas se exponen trabajos de la producción de Peña prácticamente desconocido por el público actual. Las series, realizadas durante las décadas del sesenta y principios de los setenta no se exponían en Cuba desde hace

Noticias de Arte Cubano / Número 1 / Publicación mensual editada por el sello Artecubano Ediciones del Consejo Nacional de las Artes Plásticas / Dirección Rubén del Valle Lantaron / Edición ejecutiva Isabel Pérez / Jefa de redacción Sandra José Fernández / Edición Andrés Álvarez / Redacción Anaeli Barrera Cáceres, Andrés Álvarez y Alan Cabrera / Asesoría Nelson Herrera / Jefa / Diseño Fabián Muñoz Díaz / Fotos Juan Carlos Romero / Web José Alberto Urbelo / Comercial Viandra Mancabó Pérez / Correo electrónico artecubano.caf@ca.gov.cu / Colaboración del Consejo de Periodistas Gráficos / P.R.S. Web / Precio de venta / Pasa / Pasa en el Consejo de Periodistas Gráficos / Contacto artecubano.caf@ca.gov.cu / Salinas artecubano.caf@ca.gov.cu / Portada Fabián Muñoz Díaz /



¡Y YO, POBRE DE MI, PRESO EN MI JAULA, LA GRAN BATALLA DE LOS HOMBRES MIRO!

NOTICIAS ARTECUBANO 1/013

- Sumario /**  
*Tonel* en Factoría Habana /2  
Carlos Garaicoa en Galería Habana /3,4  
Tasación de arte contemporáneo /4,5  
Umberto Peña regresa a la Casa /5,6  
Galería Villena expone temas martianos /6  
José A. Figueroa y Alejandro González /7  
Ser o no ser curador /8,9  
Mario García Portela en la BNJM /9  
Ernesto Fernández /10,11  
Charles Anselmo /11,12  
Jorge López Pardo en Villa Manuela /13  
Arte cubano contemporáneo en Berlín /14  
Duvier del Dago en el Morro /15  
programación de febrero /16

160 Aniversario del Natalicio de José Martí

## LAS PAREDES HABLAN/

Onedys Calvo /

Tomando como pretexto la locuacidad que se deriva de esa sabia popular que aboga por la discreción e incita a la sospecha a través de la sentencia "las paredes hablan", la exposición personal de Antonio Eligio Fernández [TONEL], en Factoría Habana, nos propone un recorrido no solo por el quehacer artístico de quien es considerado un artista de alto rigor intelectual, sino también, y sobre todo, por esos temas oportunos que referencian nuestro contexto, y ya no solo inmediato o local, sino a una escala existencial.

En *El viaje (paredes que hablan)*, los muros se nos presentan como soporte del discurso y como el propio objeto de deconstrucción: como elemento que nos remite a la búsqueda de esencias, a un proceso analítico que lo mismo articula un dialéctico sistema de pensamiento que redundan en lo obvio.

Sus dibujos e instalaciones, conectadas tan orgánicamente que en ocasiones es difícil delimitarlas, (ha sido una práctica constante del creador utilizar simultáneamente varios procedimientos artísticos), se han emplazado en la galería con un concepto museográfico que le otorga autonomía a cada pieza. Los curadores,

Concha Fontenla, directora además del centro, y el propio artista, han propuesto cada obra como una estación particular, tanto por el espacio propio que se deja a cada una para establecer su propio territorio de diálogo y concentración con y para el visitante, como por no establecer el recorrido de manera lineal. Asimismo, se han manejado las dimensiones de las piezas, de manera que la relación con la escala sea siempre la oportuna.

De esa suerte, obras como *Tierra-Luna-Caja*, *Just follow the Money*, *Error de la estrella* e *Iluminaciones*, se han proyectado desde su formato original hacia las paredes, convirtiéndose en murales sui géneris, en los que la línea limpia y potente, contiene imágenes de soluciones simples que refieren gran pluralidad discursiva. Cierta dosis de ironía acompaña esta extensa reflexión filosófica que frecuentemente empieza y concluye en lo obvio. De esto es muy ilustrativo el dibujo *My unpublished poetry*, el cual se exhibe en su concepción original, montado de modo tradicional y bien ubicado en esta especie de viaje desde la génesis hasta la proyección cósmica del hombre.

Tanto en los dibujos como en las piezas instalativas, el texto es protagonista. A veces funge como título que ancla la lectura, o forma parte de la propia obra, al punto de que muchas veces sobre su propio cuerpo se construye. Lo primero sucede en *Constructivo*, en la que este nombre complementa el prolifero discurso de identidad que sugiere la imagen de la bandera cubana sobre un

bloque. Lo segundo, en *(Elogio del) darwinismo*, pieza en la que el compacto *Asere* en bloques de concreto nos remite a la evolución de ese vocablo en nuestra nación, en franca analogía de nuestro devenir social: o en la manera en el que texto reiterado sobre diferentes accesorios de un artista plástico reclama que *Hacer arte no debería ser caro*.

Tonel, lo sabemos, es un artista e intelectual cubano de culto. Su obra se ha alzado con esa impronta de pensador sagaz que aporta y subvierte, que señala y cuestiona, que parodia y enaltece cuando crea, y cuando se desenvuelve como crítico y promotor.

So pretexto de aquello que nos cuentan las paredes, la muestra de Factoría Habana, sin pretensiones de ser antológica, ni retrospectiva -aunque sí reúne obras muy representativas como ese tratado identitario que es *Pais deseado*, o la también evocadora *Mucho color*- visualiza todos los resortes de la obra de Tonel, quien vincula el texto y la imagen, apuesta por el humor como látigo con cascabel, propone una reflexión analítica de accesibilidad para todos -aunque siempre con suspicaces guiños a niveles de mayor profundidad conceptual-, excede categorías estéticas y proyecta un profundo interés humanista y sociocultural. La planimetría expansiva de estos muros nos cuentan sus argumentos de naturaleza simple, sus metáforas elípticas y su capacidad para universalizar lo local, o viceversa. /

Antonio Eligio, TONEL /

*Pais deseado* / 1994-2012 /

debajo:

*Constructivo* / 1994-2012

*Hacer arte no debería ser caro* /

2009-2012 /

CARLOS GARAICOA

## Patinazo en Línea /

Quedaré detenido ante el temor de incendiar las  
alfombras  
José Lezama Lima

Héctor Antón /

Carlos Garaicoa Manso (1967) es un artista que surgió en plena crisis de la economía cubana: el llamado "Periodo especial en tiempo de paz". Tal vez por esa razón el tópico de la "crisis" sea uno de los resortes que impulsan su obra. Una producción visual que ha tenido la suerte, perspicacia o argucia de ir acompañada por una carrera ascendente en los planos nacional e internacional. El quehacer de este "fotógrafo callejero" (convertido en *globetrotter* interdisciplinario del *mainstream*) se apoya en el efecto brechtiano de identificación-distanciamiento con el que intuye, documenta y representa el caos urbano en diversidad de soportes. Cada "nuevo hallazgo" es producto de una "vieja búsqueda" en que se concreta en el tiempo y espacio justos que debe (o puede) salir a la luz pública.

El trabajo de Garaicoa exige ser analizado como un largo y meticuloso *work in progress* que transcurre entre La Habana y Madrid. A pesar de esta concatenación seriada, una "pieza autónoma" y seductora es *Ahora Juguemos a desaparecer* (2002, Galería Continua, San Gimignano, Italia). Una ciudad de parafina que se derrite y desaparece a fuego lento. Una sencilla complejidad donde la noción de lo efímero potencia el matiz de la idea. La estética de la desaparición (teorizada por el filósofo, arquitecto y cri-

tico de arte Paul Virilio) se funde con un diseño de urbe (real o simbólica) que se desvanece en la pira de su historia. Es sintomático y hasta lamentable que esta instalación-*performance* nunca se haya realizado en Cuba. ¿Por qué Garaicoa no ha repetido esta "lección de calidez" en el «más acá» luego de probarla con éxito en el "más allá"? ¿Será que el calor del trópico no es suficiente para reducir a la nada el iceberg creciente de una gestualidad impostada?

El tránsito de lo local a lo global no solo ha marcado la expansión estratégica de este aglutinador por excelencia. De igual forma, influye o determina que no se conozca en su país el resultado de sus exhibiciones por el mundo. Este pudiera ser uno de los motivos por los que Garaicoa se preocupa por no evaporarse de la escena artística cubana. Su presencia como invitado oficial a la Oncena Bienal de La Habana prueba esta observación. *Fin del silencio* eran unos tapices con textos impresos en letras de notable escala, donde el espectador siente que persiste una convicción: lo absurdo que resulta insistir en actitudes contestatarias que rozan el panfleto. Garaicoa ofrece la impresión de cuestionarlo todo sin atreverse a fulminar nada. Costosas alfombras y "provocadores axiomas" extraídos de la sabiduría popular que el visitante pisa descalzo con una tranquilidad pasmosa, mientras el lobby se coloca al nivel de la propuesta instalativa que se consume.

Los tapices de Garaicoa solo persiguen instalarse en el imaginario visual del espectador a manera de "capricho esteti-

cista", postura lógica de quien gusta rescatar mitos de la arquitectura de "estática milagrosa" o grietas recientes que le atraigan en el orden retiniano. ¿Quién negaría el hedonismo complaciente en cada maniobra de este gestor proyectual? Alguien dijo que estos no son tiempos de hacer un arte cobarde. Y nos preguntamos: ¿para qué sirve el "suicidio a traición" o la «eticidad sin mácula» en el contexto del arte contemporáneo, donde cualquier atascado o desplazado calla o negocia con quien haya que otorgar o flirtear para resucitar en el circuito nacional o foráneo.

*En construcción* (frase común en el argot de las utopías como *work in progress*) es el título del reciente aterrizaje de Carlos Garaicoa en Galería Habana (diciembre 2012-enero 2013). Otra vez percibimos las secuelas de una operatoria fría y predeterminada que la hermana con un recurso del método: los croquis arquitectónicos. De nuevo el letargo de las ruinas tercermundistas yace congelado en el soporte fotográfico. El glamour tecnológico se mezcla con el grafiti o la valla propagandística. Tampoco falta una tautología demasiado *naïf* para lastimar a nada ni a nadie: "Socialismo o Socialismo". La complejidad formal oculta la médula de un testimonio portátil. Sofisticación o disparidades máticas proporcionales al racionamiento de ideas. ¿Una contingencia dual orgánica?

La nota fresca (o hermética) de la exposición se concentra en unos relieves en poliestireno adosados a la pared. En esta serie de piezas se manipula la fotografía como plano topográfico, mediante elevaciones y depresiones del terreno. O mejor dicho: presenciamos una representación tridimensional de cuestionables "estados de ánimo" dotados de un aura impersonal. Es decir, una traslación de lo

fotográfico-bidimensional a lo fotográfico tridimensional. Se trata de un cambio de medio con el fin de imprimirles un toque abstracto a las fotos sepias de edificaciones y parajes en mal estado.

Garaicoa logró captar el momento perfecto del abandono gracias a esta "opción cero": recrear imágenes de la "arquitectura política" tan inertes como la teatral y aburrida reproducción industrial minimalista de los sesenta. ¿Acaso satisface una alianza donde la forma rebasa el contenido dramático que consigue sublimar? ¿Tanto vacío seudoescultórico contra la pared inducirá un lleno experimental en la ansiedad de oportunos y esnobistas compradores de arte salido de la Isla? Dichas interrogantes responden a una táctica de emergencia: la condición periférica como escala del trasiego especulativo, accidente habitual en producciones visuales que no se afilian ciento por ciento a la dinámica primermundista. Ciertos viajes de ida y vuelta denotan la imposibilidad de renunciar a los orígenes como "emblema de autenticidad".

Un aliciente de esta muestra navideña devino la presentación y venta de *La fotografía como intervención* (2012), primer monográfico dedicado a la trayectoria de Carlos en esta variante de su producción. El volumen-*souvenir* fue publicado por La Fábrica Editorial durante el Festival Photo España, y lo preceden breves textos de Lillebit Fadruga y Antonio José Ponte, poeta y ensayista cubano radicado en Madrid. Lástima que esta recopilación tuviera un precio respetable hasta para los *freelance* solventes económicamente que median entre un "arte de marca" y el tráfico bajo como *dealers* o coleccionistas. Pero ya esto no es noticia: el público que le interesa a Garaicoa no es precisa-

sigue en página 4>



Carlos Garaicoa / *La Lucha* / Fotografía a color / 100 x 149 cm /

[sigue en página 4>

3>

## < de la anterior /

mente el que asiste puntual a sus inauguraciones en busca de relaciones sociales y una refrescante sangría.

El discurso de la añoranza o negocio de la nostalgia constituye un gancho ideotemático en la apariencia *heavy* como esencia *light* perpetuada por Carlos Garaicoa. Este resbalón sobre la misma pista en Línea e/ E y F llegó antecedido por una acumulación de pompa capaz de borrar con una oración fúnebre el producto de una lucha (individual e interactiva) por equilibrar el valor de la obra y el precio de una carrera. Por ahora, preferimos evocar intervenciones felices del astuto productor visual (*La enmienda que hay en mí*, Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, 2009, por ejemplo) y aguardar por un retorno contundente. Aquí, en el punto de arrancada y descanso vital que le interesa conservar, a pesar de su nombradía en el circuito internacional del arte contemporáneo. /

## Carlos Garaicoa: En construcción /

Lillebit Fadrage /

*En construcción* llegó a Galería Habana como eco de la primera exhibición dedicada exclusivamente a la fotografía de Carlos Garaicoa, que tuvo lugar en Madrid durante el Festival PhotoEspaña 2012. Ambas muestras intentaron destacar el énfasis de lo documental y lo fotográfico como esencia del quehacer artístico del artista. Como en aquella ocasión, se presentó también su primer libro de fotografía, que recoge una panorámica de su trayectoria fotográfica y que incluye además numerosas imágenes inéditas.

Más que captar la realidad tácitamente, Garaicoa intenta subvertirla, modificarla o al menos se permite soñar con el cambio. Más que sorprender al espectador su obra fotográfica busca implicarlo. Sus obras devienen largas series, procesos de investigación, documentos inacabados, alterados por la poesía y el deseo de escape. Son pequeñas intervenciones en el trazado urbano, en la historia de las ciudades que visita, en el imaginario colectivo.

En la muestra *En construcción* confluyen imágenes de corte más clásico con instalaciones que técnicamente se alejan en apariencia de la fotografía tradicional, para constituir fotografías al límite, propuestas para un porvenir en ocasiones factible, otras ansiado e irrealizable, controvertido siempre.

La fotografía refleja siempre y únicamente el presente, por tanto, el objetivo de una muestra como esta es ver ese presente en proyección, sentir que es a la vez pasado y que, en el caso particular de la obra de Garaicoa, nos ofrece también la perspectiva de futuro. Saber que el momento preciso no lo captura el obturador sino que queda libre para que podamos aprehenderlo y modificarlo a nuestro antojo. /



Carlos Garaicoa / *Oficios y Santa Clara* / Fotofotografía y fotografía transferida a plyphan / 100 x 80 cm / 2012 /

4 >

## Tasación de Arte Contemporáneo.

### Principios generales /

Lilium M. Boti Llanes /

Hace unos años, un amigo heredó de un pariente lejano unos cuadros de Amelia Peláez. Necesitaba el dinero y quería deshacerse de ellos. ¿Cuánto valían sus cuadros? El mercado del arte cubano contemporáneo tiene características peculiares que hacen que la tasación de las obras de arte nacionales tenga elementos que le son muy específicos. Para esta nota solo abordaremos entonces cuáles son los principios generales que rigen el expertizaje y la valoración de obras y objetos de arte en otros lugares del mundo. Muchos de estos principios pueden aplicarse para la valoración de las obras de arte moderno y contemporáneo en Cuba, y de forma empírica muchos de los que hacen este trabajo en Cuba también lo hacen, pero para la tasación, como para casi todo, existe una metodología que conviene conocer y respetar.

Comenzaremos por recordar que el mercado del arte es un fenómeno moderno. Los primeros objetos que creó el hombre carecían de un valor transaccional. El valor aparece en la medida en que aparece la especialización. Pero el mercado del arte no es estático, a cada época corresponden un gusto y una estética particulares, y con estas el mayor o menor aprecio por determinados objetos.

Para la tasación de una obra de arte hay que seguir varios pasos, pero existe uno previo que es la autenticación, cuando se confirma que la obra es original del autor al que se atribuye, y luego se procede a su tasación como un paso posterior. Quien realiza la autenticación no tiene que coincidir con el tasador, porque el experto capaz de discernir cuándo una obra es auténtica puede o no participar directamente del mercado del arte y por tanto no estar relacionado con la comercialización de las obras. Para el mercado del arte contemporáneo, normalmente no se presentaba el problema de su autenticidad, ya que en general estas habían sido largamente documentadas, y en muchos casos el artista está o estaba vivo y podía hacerlo personalmente. Sin embargo, en la actualidad la autenticación de las obras se ha convertido en un auténtico campo de batalla. Este último año se ha visto como instituciones tan conocidas como la Fundación Andy Warhol tuvo que disolver su "Consejo de Autenticación" después de gastar siete millones de euros en honorarios debido a una reclamación presentada por un coleccionista inglés en desacuerdo con una de sus decisiones. La misma suerte han tenido los comités de autenticación de la Fundación Keith Haring (Estate of Keith Haring) y de la Fundación Jean Michel Basquiat, que han decidido disolver sus respectivos comités ante el peligro de litigios que pudieran llevarlos a la ruina económica. Por su parte, en la actualidad, la publicación de catálogos razonados tampoco resuelve este problema. Si bien los expertos, y sobre todo los galeristas y otros actores del mercado, reconocen que la publicación de un catálogo razonado hace aumentar el número de obras de un artista en el mercado y su valor hasta en un 25%, nada asegura que los autores de los catálogos razonados no serán demandados, por lo que muchos de estos catálogos están incompletos, o simplemente sus autores no los han terminado, o se publican con la salvedad de que pueden ser modificados o ampliados con posterioridad. Reconozcamos que el problema de los litigios por la autenticidad de las obras se da sobre todo en Estados Unidos y Europa: el mercado asiático y particularmente el chino conceden distinto valor a la autenticación por un experto y requieren de un análisis diferente de sus particularidades.

En el caso cubano, el primer problema entonces a tomar en consideración para la tasación de una obra es el mismo que en cualquier lugar: si es o no auténtica la obra a la que se quiere dar una tasación, y quién o quiénes realizarán esta autenticación. Una vez que la obra ha

sido autenticada puede procederse a su tasación.

Por principio, los objetos tienen dos valores: un valor económico al objeto, porque el valor moral es un valor subjetivo. El valor moral que un propietario les da a sus bienes está basado en consideraciones que en muchos casos nada tienen que ver con el valor económico. Para dar un valor económico a un objeto hay que conocer tres elementos fundamentales: el valor de resguardo, la calidad del objeto por sí mismo y la rareza. La combinación de estos elementos es la que hace que un objeto tenga una cotización. También existen valores agregados que hay que tomar en consideración y que pueden ser decisivos: el valor de procedencia y el valor de pertenencia.

Los tres elementos que definen el valor económico de una obra se pueden identificar con factores endógenos y exógenos. Dentro de los factores endógenos están el Autor, el Soporte, el Medio y el Tamaño de la Obra, y entre los factores exógenos los más importantes son el Período en que se realizó y su Estado de Conservación. En la tasación tampoco se deben descuidar elementos que con el tiempo se consideran importantes para definir el valor de la obra, como pueden ser la genealogía de la misma y el contexto en que fue creada dentro de la carrera del artista, así como los detalles personales que la han rodeado. Para los que se interesan en el mercado norteamericano y la forma en que allí se realizan las tasaciones, hay que conocer que en Estados Unidos los investigadores del arte también aceptan tomar en consideración elementos circundantes o no intrínsecos a la obra, como la visión de futuro del galerista que representa o representaba al artista o la utilización de materiales costosos.

Sin embargo, los valores agregados se fijan mediante documentación. Esta documentación puede indicar la procedencia de la obra (que debe ser definida y documentada e incluir cuándo y dónde fue expuesta y la pertenencia a colecciones reconocidas), así como las certificaciones de autenticidad antes mencionadas.

Hoy día, el valor de referencia de los objetos es el que marca el remate o subasta pública, por la sencilla razón de que la venta entre particulares no está documentada, o la documentación no es de acceso público al ser un acto entre particulares. Para obtener referencias de remates, una fuente inicial puede ser alguno de los sitios web como arprice o artnet, que han adquirido los archivos y bases de datos de muchas de las casas de subastas del mundo entero. Pero un tasador también debe conocer el mercado entre particulares aunque no los use de referencia inicial, porque lo ayudará a la hora de indicar a sus clientes el precio de la obra que se le presenta a tasación. En muchos casos los tasadores poseen o conforman sus propias bases de datos, en las que incluyen los valores de referencia de transacciones privadas de las que han conocido el valor pero que no lo utilizan en sus informes de tasación.

Las obras siempre comienzan su recorrido en el mercado por el mercado primario, entendiéndose como mercado primario cuando la obra sale de las manos del artista que la realizó y es entregada a un tercero, ya sea de forma gratuita o por medio de una venta, intercambio u otra modalidad. Esta entrega la realiza el artista directamente o por medio de su galerista o representante. Para que las obras u objetos entren en el mercado secundario del arte hay tres motivos fundamentales, hoy día conocidos como las 3 D: Defunción, Divorcio y Deudas (Death, Divorce and Debts) aunque también existen otras causas. La casi totalidad de las obras en subasta pertenecen al mercado secundario.

Ahora bien, ¿para qué puede querer un propietario tasar una obra de arte? En principio, la respuesta a esta pregunta es fundamental a la hora de indicar un valor, así



Ilustración: Fabian /

como diferenciar si la obra pertenece a una colección pública o privada. En general, las razones por las que un particular o una institución puede solicitar la tasación de una obra suelen ser las mismas: para su venta entre particulares, para su venta a una institución pública o privada y para el seguro, siendo la causa primaria algunas de las que vimos en el párrafo anterior.

Considerando la diversidad de las causas, la premura con la que se quiere vender un objeto o una obra de arte contemporáneo también incidirá sobre su precio, si no sobre su valor. Y acá recordamos siempre que el arte es un activo relativamente ilíquido. No es lo mismo el propietario que necesita vender sus obras por pagar los impuestos o sus deudas de cualquier naturaleza, que el que necesita venderlos como parte del reparto de una herencia o de una comunidad matrimonial, al momento del divorcio.

En ese sentido un objeto puede tener varios precios, y eso siempre hay que valorarlo a la hora de hacer una tasación, sin olvidar nunca que la tasación con fines de seguro es en general compleja, y en la que hay que proceder de forma cautelosa, sobre todo si no tenemos la obra a la vista debido a su pérdida, robo o hurto. En estos casos, generalmente hay partes en disputa y en muchos casos el seguro debe pagar (y por supuesto no quiere), lo que hace el proceso aún más complicado.

Pero la tasación no es solo conocer las obras, es también conocer el mercado. La mayoría de las grandes colecciones actuales están compuestas por obras contemporáneas (realizadas a partir de 1950), porque finalmente se han ido dejando los clásicos para los museos e instituciones. Los gustos se van transformando y modificando, y con ellos los valores. /

## Umberto Peña en la Casa: un regreso necesario /

Wendy Amigó /

Con la inauguración el pasado 28 de enero de la muestra *Umberto Peña: regreso a un pintor visceral*, la Casa de las Américas dio fin al Año de la Nueva Figuración, tema que marcó los principales derroteros de las exposiciones realizadas en la institución durante el pasado año. Dedicada a uno de los protagonistas indiscutibles del arte cubano en la segunda mitad del pasado siglo, la muestra salda una antigua deuda, la de homenajear al pintor, grabador y diseñador que durante más de veinte años estuvo vinculado a la Casa como Director Artístico, y al que se le debe buena parte de la iden-

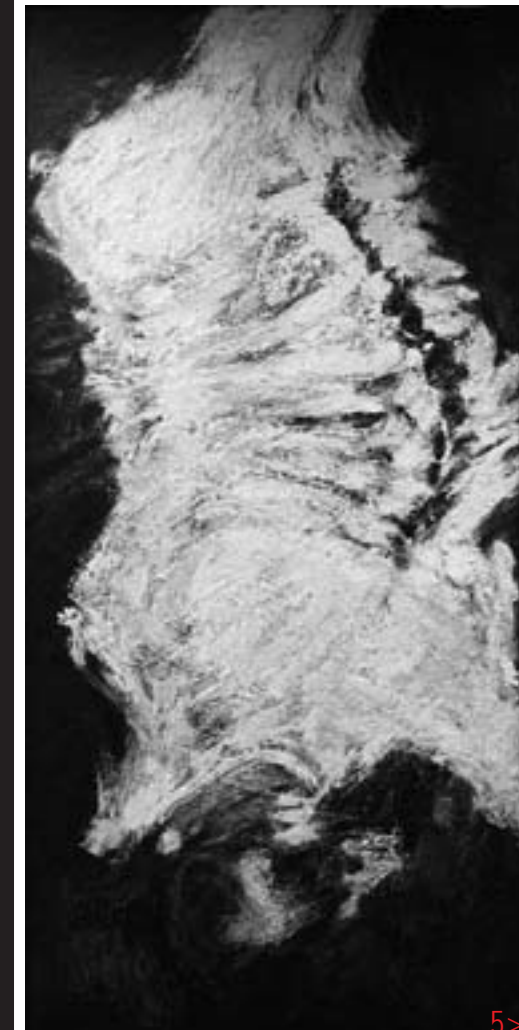
tidad visual que aun hoy mantiene la institución.

Con la colaboración del Museo Nacional de Bellas Artes, varios coleccionistas privados y piezas de la Colección Arte de Nuestra América "Haydée Santamaría" de la Casa de las Américas se exponen trabajos pertenecientes a un sector de la producción de Peña prácticamente desconocido por el público actual. Las series, realizadas durante las décadas del sesenta y principios de los setenta no se exponían en Cuba desde hace más de veinte años. En ellas el artista combina abstracción y figuración, y la influencia de la neofiguración latinoamericana se hace notable.

Los cuerpos de sus *Bueyes*, desgarrados, se nos descubren brutales y agresivos, pero también hablan de la vulnerabilidad de los que en algún momento fueron imponentes animales. La fuerza visual, lograda a partir de la utilización de una gama de colores reducida a los tonos de los ocres y negros, y los trazos impulsivos y dinámicos donde la textura ocupa un lugar primordial, hacen de este conjunto uno de los núcleos más llamativos de la muestra. Entre ellos se encuentra el *Buey XXV*, aguafuerte que por su calidad compositiva y técnica le valdría un

A pág. siguiente /

Umberto Peña / *Buey No.8* / Piroxilina sobre masonite / 1964 / 200 x 100 cm / [ Colección MNBA ]



5 >

Viene de la anterior /

Premio Especial en el III Concurso Latinoamericano de Grabado (Casa de las Américas, 1964). Su visión del cuerpo humano es otro de los temas escogidos. En estos, Peña buscaba examinar y reflejar, una vez más, el interior de sus personajes. La experimentación con las diversas técnicas cobró especial protagonismo, y las texturas y contrastes logrados a partir de las ingeniosas combinaciones de materiales y colores crean obras de gran fuerza expresiva. Los *torsos* –como se conocen muchas de las obras de esta temática– fueron reflejados cada vez con mayor estilización, y en ellos se hizo posible vislumbrar, además, algunas de las búsquedas que más tarde dominarían sus creaciones, sobre todo aquellas ligadas al pop. La experimentación con colores llamativos, la división en cuadrículas de las composiciones y la utilización de formas más definidas (y alejadas

Umberto Peña en la década del sesenta / [foto: Archivo de Casa de las Américas]

de los expresivos trazos de las *reses*), fueron delineando los nuevos derroteros de su obra. En *Ayyshass, no aguantó más*, la impronta pop se impone, aunque sin abandonar ese expresionismo de formas violentas y gran impacto visual del que nunca se separó totalmente. La combinación en las piezas de esta tendencia formal con los colores contrastantes, llamativos, y los globos de diálogo para introducir exclamaciones y onomatopeyas característicos del arte pop, infunde a las obras nuevas posibilidades expresivas. En los grabados de esta etapa se reconocen también estos elementos. En las calcografías del año 1971 presentes en la muestra, más allá de la perfección técnica alcanzada, Peña se permite experimentar con la composición utilizando los códigos de los *comics*, además de formas y motivos que buscan desestabilizar la percepción del espectador.



Aunque la labor de Peña como diseñador fue alcanzando mayor protagonismo en su creación después de los años ochenta, y la pintura y el grabado fueron en su caso cada vez menos recurrentes, es necesario subrayar la importancia de estas dentro del panorama de las artes plásticas cubanas durante las décadas del sesenta y el setenta. *Umberto Peña: regreso a un pintor visceral*, permanecerá hasta marzo del presente año en la Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas. La muestra, que pretende visibilizar una parte significativa de la producción plástica de este artista, reconoce en él a uno de los más importantes creadores de Cuba, así como su huella indiscutible en el arte de las generaciones que le siguieron. /

## DE CARA AL SOL /

Crislie Pérez /

José Martí es una figura importante en el contexto cubano y latinoamericano por sabidas razones, y tanto se ha dicho sobre él que tal parece que no queda nada por agregar. Cada fecha en la que se conmemore algún aniversario de su muerte o nacimien-



to, le debemos algún gesto para recordarlo. Muchas han sido las iniciativas que desde las artes plásticas se han tomado, sobre todo aquellas que han devenido exhibiciones-homenajes a su quehacer. Esta exposición responde, en esencia a la misma necesidad de revisitar su obra, con todas las inexactitudes que puede provocar la distancia física y temporal. Queremos que sea contenedora del espíritu martiano en su sentido más amplio. Martí es ese ser que se nos presenta a ratos como luchador, padre, hijo, hermano, amante; pero sobre todo hombre y mortal. Queremos mostrar un Martí que se construya con esos pedazos de verdad que cada uno de los creadores convocados sean capaces de aportar, que son en definitiva su verdad, pero por supuesto no la verdad, esa que se pretende como única e irrevocable. De Martí queda todavía mucho por decir, aun cuando nos haya acompañado desde nuestros primeros años escolares y aun cuando las múltiples maneras de abordarlo parezcan haber agotado su figura, no es menos cierto que siempre nos sorprende, porque en ese halo enigmático de su personalidad radica también la grandeza de nuestro Apóstol. Apostamos por la sencillez, delicadeza y elegancia de las propuestas, así como por la diversidad de manifestaciones, con el interés de acercarnos a su imagen desde el sentir contemporáneo, en el que oscilen armónicamente la frescura en el resultado visual, -a causa de los lenguajes artísticos, soportes y materiales- y el respeto y rigor que merita cualquier tipo de aproximación a este hombre excepcional. Me considero una admiradora de la obra martiana y hoy tengo la oportunidad de honrarle con esta muestra: sirva pues entonces como una acción para homenajear la grandeza de un hombre que no ha dejado de estar de cara al sol. /

Osy Millán / *CienciaConciencia* / Neón / 2012 /

## Páginas de un diario /

Cosme Alexis Abreu Barizonte /

*Páginas de un diario* es la reciente exposición que en homenaje a nuestro Héroe Nacional José Martí y el líder de la Revolución, Fidel Castro. La muestra reúne la obra de dos destacados artistas: Camill Bullaudy y Nelson Domínguez, inaugurada a finales del mes de enero.

Camill Bullaudy, presenta cinco óleos donde recrea la figura de nuestro Apóstol, en cinco versiones diferentes, agregando además tres esculturas en metal, que representan la figura martiana, en una interpretación escultórica que incursiona en lo tridimensional y agrga un nuevo hábito a la representación del Apóstol.

En el caso del Premio Nacional Nelson Domínguez, su acercamiento a la figura de Fidel se compone de ocho óleos que ocupan un lateral de la sala, se refleja en los mismos la singular manera de ser de Fidel, en diversos momentos de su vida y mediante el tratamiento retratístico.

Los dos artistas han trabajado en conjunto para lograr una muestra sincera, didáctica y educativa pero no dejando detrás la belleza y la maestría estética. /



Los jóvenes de entonces se fueron, como se van los jóvenes de ahora.

## La historia como perspectiva... /

Daleysi Moya /

Entre los numerosos cambios paradigmáticos introducidos por la visión postmoderna, ocupan un lugar fundamental las nociones referidas a los procesos de construcción/ de-construcción de la Historia. En abierta lucha contra la voluntad estabilizadora y lineal del método moderno, han emergido los conceptos de "perspectivismo", "pluralismo" e "indeterminación" como aspectos immanentes a la nueva época. Asistimos entonces, a la muerte de los metarrelatos culturales e históricos y a la descanonización en sentido general de todas las normativas de autoridad existentes. Con esto ha quedado abierta la brecha para la validación de las pequeñas verdades y los subjetivismos, así como la focalización de espacios preteridos.

Dicha vocación de descentramiento y relativización atraviesa todas las esferas de la vida contemporánea, y ha llegado a establecerse como el *modus operandis* preferido por la creación artística de nuestro tiempo. En esta línea de pensamiento parece inscribirse el proyecto expositivo *Historias diferentes* de los artistas José A. Figueroa y Alejandro González, con curaduría de Cristina Vives, ya que el interés central se posiciona precisamente en los modos alternativos de abordaje de lo real y las formas de historiario. El hilo conductor de las dos propuestas que componen la muestra resulta la legitimación de la perspectiva personal como herramienta de construcción y decodificación de lo histórico. Tanto es así que el propio proyecto (diferente en sus objetivos de cada una de las series expuestas) emerge como un relato autónomo, con sus particularidades y condicionamientos de lectura [1].

Las dos secciones que comprende el proyecto son las series fotográficas *Un cubano en Deleitosa*, de Figueroa y *Re-construcción*, de Alejandro González. Cada una de estas no solo presenta un marco temático diferente, sino que también propone su versión del proceso de escritura de los hechos y eventos. A partir de sucesos no experimentados de manera directa por los artistas, ambos elaboran revisitaciones en el tiempo que les posibilitan penetrar los fenómenos con una nueva mirada, y de esta manera, narrarlos desde sus propios códigos escriturales.

La primera de las propuestas, *Un cubano en Deleitosa*, se vale de la estrategia de la metáfora. Su objetivo consiste en el establecimiento de paralelismos entre dos realidades, presuntamente desconectadas espacial y temporalmente, y que, sin embargo, comparten numerosos puntos en común. Cuba y Deleitosa se superponen así en una experiencia similar, vivida a destiempo por Eugene Smith[2] y Figueroa. Cuando el fotoreportero norteamericano visitó en el año 1950 el pequeño pueblo de Extrema-

dura, quedó consternado por el sistema de vida que llevaban sus habitantes. Sobre esto y los incidentes que hubo de sufrir durante su estancia en el pueblo, escribiría extensamente en sus memorias. Dicho material fotográfico y escrito generó el interés de Figueroa, quien pudo descubrir en aquel la proximidad con su experiencia vital, tanto como cubano como fotógrafo activo en Cuba. A partir de este incentivo inicial emprendería Figueroa una especie de "viaje a la semilla", una vuelta al espacio que sesenta años atrás quedaría inmortalizado en el reportaje *Spanish Village*, de la revista *Life*, y que tan familiar se le presentaba. En el año 2010 decidió desandar los pasos del norteamericano y captar con su lente la vida actual de Deleitosa. El resultado es la serie que hoy forma parte del proyecto *Historias diferentes*.

El nuevo rostro del pueblo español que nos presenta el artista es, no obstante, distante del que años atrás palpara Smith. Una realidad distinta se impone en este lugar en el que la soledad se ha vuelto protagonista. La pobreza ha cedido lugar a una relativa prosperidad, pero la vitalidad que insufla la juventud y que es imprescindible para el avance de la sociedad, ha partido junto a los jóvenes de la región. Una vez más se devela para Figueroa un universo insondable de correspondencias experienciales, y como si se tratase de una especie de lugar mágico, intenta buscar respuestas que le permitan entender las dinámicas internas de su isla natal. Indaga sobre sus posibilidades de futuro. Quizá por este anhelo reiterado de determinar a través de Deleitosa el camino adecuado a emprender, cierre la serie, que se acompaña en su totalidad de pequeños textos escritos por él, con las siguientes reflexiones: *¿Será posible crear un futuro mejor desde adentro? Es un extraño sentimiento de duda sobre cómo podremos lograrlo.*

En el otro extremo de la balanza se encuentra la propuesta de Alejandro González. Interesado igualmente por los mecanismos de producción de la historia, su quehacer implementa acercamientos alternativos a acontecimientos que ocurrieron en el pasado o están por ocurrir. La operatoria empleada, sin embargo, difiere de la que utiliza Figueroa en su obra. Alejandro reinventa los sucesos desde un simulado carácter documental, dotando a las piezas de una legitimidad historicista que es, por esencia, ficticia. Lo que se nos muestra como hecho concluido no es más que una potencialidad de existencia, imposible de probar. En este regodeo suele deleitarse, orquestando a su antojo variantes personales de esa convención que es lo real.

Ante la imposibilidad de presenciar ciertos momentos de la vida de nuestro país, el artista ha decidido recrearlos desde su idea particular de lo acaecido. Lo importante para él no lo constituye el hecho en sí, sino todas aquellas miradas que debieron acompañarlo y que, no obstante, no integran su aparataje histórico. El accidente más intrascendente dentro de todo el amasijo de perspectivas puede constituirse para Alejandro en germen

< José Alberto Figueroa / De la serie *Un cubano en Deleitosa*, 2010 - 2012 / [Cortesía de Cristina Vives]

Alejandro González / De la serie *Re-construcción*, 6 de agosto de 1994 / 2012 / [Cortesía de Alejandro González]



desestabilizador del método discursivo. En gesto performático compone la escenografía de lo histórico, no solo concentrándose en pasajes que sabe sucedieron, sino fabulando la existencia de otros completamente improbables (como la pieza *9 de noviembre de 1989*, en la cual podemos verla transmisión televisiva de la caída del muro de Berlín desde el aparato Caribe de una sala cubana). El resultado es la emergencia de verdades otras, la invención de una nueva realidad.

Ahora bien, lo interesante de este juego con la Historia radica en que no se circunscribe a la puesta en crisis de los grandes relatos y sus maneras de estructurarse, las supuestas documentaciones comportan además reflexiones sobre los hechos a los que aluden. La deconstrucción se materializa de esta forma en ambos niveles: en el de la metodología de la narración utilizada y en el de la interioridad de los propios eventos (niveles que se encuentran profundamente interconectados). Es por esto que identificamos fechas neurálgicas dentro de la cronología de nuestro pasado más reciente, datas polémicas que mantienen aún hoy su carácter marginal. Esta circulación limitada a canales alternativos captura la atención de Alejandro, quien llena los vacíos informacionales a partir de referencias arrancadas del imaginario popular. El posicionamiento a medio camino entre la versión oficializada y un vasto anecdotario anónimo (en el cual se incluyen sus propias memorias y visión de los hechos) le permite atisbar nuevos matices en los fenómenos, sacar conclusiones con respecto a lo que sucedió, pudo suceder o está por ocurrir. Las últimas tres décadas de nuestro país, así como los venideros diez años, quedan diseccionados ante nosotros en un amplísimo abanico de abordajes.

Ha sido vital para la muestra la articulación de ambos discursos en el tronco común de las interacciones del sujeto con la Historia. Si bien cada serie posee sus objetivos y modos de representación particulares, la curaduría, como área generadora de sentidos, ha sabido presentárnoslas desde sus puntos de encuentro más movilizadores. La tesis que se entreteje a través de todo el proyecto arroja luz sobre la multiplicidad de los sucesos diferidos y potencia la validez del perspectivismo. Una contradicción puede ser esto, para quienes en la época actual abogan por encarrar la Historia desde el ámbito de la ciencia, para otros, muchos más imbuidos en el espíritu de la posmodernidad, será la celebración de la Historia como escritura. /

[1] Así lo deja planteado Cristina Vives en las Notas al lector del catálogo de la exposición, cuando dice: La unión de estas series en una sola exposición es una manipulación curatorial que se erige en sí misma en una nueva versión; intencionalmente diversa de los intereses originales de los artistas. Es por tanto otra historia.

[2] William Eugene Smith (1918-1978), reportero fotográfico estadounidense. Trabajo para prestigiosas publicaciones periódicas como las revistas *Life* y *Prade*. Durante la década del cuarenta del siglo XX se desempeñó como corresponsal en la Segunda Guerra Mundial. Entre sus series fotográficas más conocidas se encuentran *Country Doctor* (1948), *SpanishVillage* (1950), *Pittsburgh* (1955) y *Minamata* (1971-1975). /

# “SER O NO SER CURADOR”

# O “PILÓN, PILÓN, MALANGA”

No sé si se trata de una idea peregrina pero, últimamente, me parece que la palabra curador se ha convertido en una de esas que sale a colación con excesiva frecuencia, como si estuviera de moda.

La cuestión es que ha despertado mi curiosidad al extremo de aplicarme en la tarea y utilizar las pocas oportunidades que me ofrece la vida de consultar internet para lanzarme a la búsqueda del término con verdadera ansiedad. Indagué en sitios conocidos, en aplicaciones enciclopédicas, y copié de foros interactivos y de artículos relacionados con el tema una serie de definiciones que me parecieron interesantes, en ocasiones muy distintas unas de otras, aunque no al punto de ser excluyentes.

Aquí ofrezco algunas, que son solamente una parte de todas las que encontré y que elegí, por que pertenecen a informaciones de muy diversas procedencias geográficas y contextuales, lo que me pareció que le añadía enjundia al asunto. Son estas:

• Curaduría: El curador es un crítico o autoridad en artes visuales, quien da un respaldo académico a la exposición y selecciona y determina las obras a exponer de acuerdo con criterios que establece de común acuerdo con los organizadores o productores de una exposición...y más!

• La curaduría describe la actividad de un metaartista, quien, con la presentación de una combinación de obras de arte en un espacio, logra modular la forma en que son percibidas y cómo se interpretan sus significados. En la práctica, no es tan fácil delimitar o evaluar esta acción de curar; consiste en ¿organizar?, ¿seleccionar?, ¿invitar?, ¿colgar?, ¿legitimar? En el mejor de los casos, la acción de artistas y curadores se relaciona en una suerte de pulseada constructiva. Y es en esta intersección compleja, cambiante y contradictoria, donde la lectura de la obra está en juego.

• Por un lado, la idea del curador equiparado a la situación de montaje, o sea, el curador se reduce o se enlantea a partir de la colgada de las obras. Por otro lado, la presunción de que en esta práctica, el curador se propone como un pseudoartista. Ante todo, disiento, porque si bien nuestro trabajo implica una práctica que se resuelve en un producto visual –que es la exposición–, no creo que la curaduría sea un arte, sino todo lo contrario, creo que la curaduría es un generador de posibilidad. Y es bien claro, por lo menos a mi juicio, que los generadores y productores de arte son los artistas y no los curadores. Eso es clarísimo.

• Es un trabajo de intercambio de ideas y de provocación de uno en uno, artista-curador, donde también se pierden un poco las nociones y se convierten en dos personas dialogando. Se juegan en esto, a mi juicio, varios campos de responsabilidad. Por un lado, primero y principal, para con el artista y su obra, lo cual no quiere decir acatar todo lo que diga el artista, porque como todo buen escritor, todo artista necesita un buen editor. Otro campo de responsabilidad es para con el público: la necesidad de presentar una exposición claramente, un mensaje coherente tanto al nivel de montaje como a nivel de soporte textual. Otro, una responsabilidad para con la institución donde se inserta esta exposición, o sea, cómo se inserta esta exposición dentro de la misión más amplia de la institución, cómo hacer que esta exposición contribuya a que la institución sea catalizadora, propositiva, y no una mera vidriera de prácticas que ya existen. Y otra –añadiría–, una responsabilidad para con uno mismo, de ideales respecto a cómo deberían hacerse las cosas, y cómo contribuir a la profesionalización de la propia área de trabajo.

• La curaduría tiene la posibilidad de ser catalizadora, provocadora, intermediaria entre escena artística y público general.

• comprensión intelectual del asunto.

• El curador se ve hoy día como responsable de un espacio, la persona o equipo que proyecta, selecciona y programa las exhibiciones de un determinado espacio. Este tipo de labor curatorial va tomando consistencia a través de una sucesión de exposiciones que van delineando un perfil determinado a ese lugar. Es una labor que tiene que ver más con una gestión a través del tiempo y que repercute en el concierto general de una sociedad.

• Por fuera corre la figura de los curadores ocasionales, es decir, de expertos en diferentes temas que en determinados proyectos de exposición devienen sus curadores. Me refiero a exposiciones específicas sobre ciertos temas. Por ejemplo, para una exhibición de arte nigeriano, nada mejor que contratar a un especialista para llevarlo a cabo con calidad, profundidad y rigor. No creo en general que el ojo turístico de los neofitos conlleve algún interés más que el mero asombro de alguien a quien le llaman la atención ciertas producciones respectos a su cultura y formación. Es por esta especialización necesaria por lo que no creo en los curadores en el sentido amplio de la palabra, una nunca es un curador en general, sino que es un especialista en ciertos temas y, en todo caso, posee una mirada lúcida y un conocimiento sobre temas específicos (quien mucho abarca poco aprieta).

• Hay una proliferación de curadores, en el sentido más bobo de la palabra, personas que por ejemplo son jurados de un concurso y que se cargan con un ostentoso título de curador a la hora de colgar las obras seleccionadas en un espacio. O peor aún, personajes cuya acción curatorial solo consiste en aceptar una propuesta de uno o varios artistas, propuesta que, por otro lado, fue concebida por los artis-

tas, creada por los artistas, armada por los artistas, diseñada por los artistas, y finalmente montada por los artistas. Creo por ello que hay un abuso respecto a la figura de curador, hoy un buen bar o restaurante moderno no puede no contar con un curador que se encarge de poner cuadros en la pared para solaz de los comensales. Creo que hay poca humildad en todo eso y un abuso de falso profesionalismo, prefiero que algunas estéticas emerjan solas, genuinas y naturalmente, a quedar en manos de este tipo de decoradores, interioristas y curadores. Los hermosísimos bares y restaurantes de décadas pasadas no necesitaron nada de eso.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.

• Hay una lectura respecto a los curadores que gira en torno a que estos últimos serían una especie de intermediarios entre las producciones artísticas y el público. Creo que ese trabajo de mediación es muy importante ya que facilita en ciertos casos contar con un orden, un esquema, un contexto que permite una lectura profunda y cabal, como expresé anteriormente.



Mario García Portela / De la serie Tierra oscura VII / 180 x 340 cm / 2012 /

De la serie Tierra oscura II / 111 x 320 cm / 2011 /

recorte de los troncos a cierta altura del campo visual genera una perspectiva suspicaz que conduce la mirada desde el caos hacia un lugar insondable e inseguro, por eso inquietante, pero no nos deja tiempo para pensar en el cielo, el lado opuesto de la tierra, anclada en el barro y que tan bien Portela resuelve en su técnica preciosista, usando la paleta limitada de los clásicos del dibujo académico, los llamados «colores tierras», tan íntimos a su formación como artista. Hay también una dicotomía muy explícita entre la vida y la muerte, o quizás un diálogo simbólico entre los troncos erguidos, como esperanza de la vida que sigue, y los tocones que mueren de sed sobre la hierba, de aspecto pesimista, como resistiéndose a vivir. Hay aquí, por qué no, una alusión ecológica, un sentir por el mundo vegetal que muere sin remedio, a pesar de que es el recurso natural más fácilmente renovable, el único que no participa de la entropía total del planeta al decir de Antonio Caso. Portela sin dudas está escribiendo o pintando una página diferente de su paisaje vital, que es un ambiente indescriptible, como lo es su rica sensibilidad de hombre bueno, «en el buen sentido de la palabra», como dijera el otro poeta. /

Marzo, 2012

## Ernesto Fernández: Hacer del instante un espacio inmortal /

Yanet Martínez Bazabe /

En nuestros días apenas existe la duda de que la fotografía pueda ser una experiencia artística. La historiografía contemporánea se ha encargado de hacer revisiones en este sentido, otorgándole primero el espacio que en el arte no tenía y luego asumiendo y pensando en ella como otra expresión de las bellas artes.

En el contexto artístico cubano, dicho respeto y valoración hacia la experiencia fotográfica, lo demuestra la distinción concedida en el año 2011 a un artista del género. El Premio Nacional de Artes Plásticas, máximo reconocimiento a la obra de un creador, fue otorgado a Ernesto Fernández Nogueras quien desde hace más de cinco décadas ha hecho de la fotografía un lenguaje no solo documental, sino también estético. Esta es la segunda ocasión que se le concede a un autor fotográfico dicho lauro. Si bien no han sido muchas las oportunidades para los fotógrafos, en este sentido, este premio tiene un significado especial para la historia del arte cubano, puesto que demuestra la competencia artística de esta expresión en nuestro país.

Por fortuna, para el público y aún más para el homenajeado, la premiación viene acompañada de una exposición. Así durante los meses de diciembre y enero de 2012, en el Museo de Arte Cubano, el público ha podido disfrutar de la muestra *La fotografía y la memoria* del galardonado Ernesto Fernández Nogueras.

La exposición recoge una selección panorámica de la producción fotográfica de Ernesto Fernández a través de cuatro décadas (1950 hasta 1980). Cada fotografía se presenta ante nosotros como un valioso testimonio visual y humano de la historia de nuestro pueblo donde el hombre, la masa, las hazañas llegan para tocarnos esos espacios sensibles en nuestro ser.

Para apreciar las obras fotográficas en nuestra Isla, es importante ir al contexto, a las circunstancias concretas que las condicionaron. Nogueras es parte de esa generación de fotógrafos que entraron con el proceso revolucionario y desde sus cámaras acompañaron esos instantes en que Cuba cambia radicalmente el giro de su historia. Cada momento, los sucesos decisivos que se vivían y construían a diario fueron capturados por sus lentes, haciendo a través de sus trabajos la historia de la Cuba Revolucionaria contada por la fotografía.

A partir de las experiencias que los nuevos tiempos iban suscitando, el proceso revolucionario quedó registrado por ellos, y aunque a veces me ocasione incertidumbre cuánto de voluntad hubo, sí fue consciente o inconsciente; el resultado es bastante óptimo. En las obras de Noguera vemos convertido al pueblo, nuestros principales líderes, los hechos más significativos, esos que invaden a la memoria y humedecen, quizás por nostalgia, arrepentimiento o dolor, el alma de aquellos protagonistas de la sociedad nueva, en los personajes principales de su lente.

La imagen de los hombres sentados en la escalinata del Capitolio, con el sombrero a la usanza guajira, recuerdo de la era mambisa; la alfabetizadora con su merienda en mano alimentándonos que una necesidad biológica, un sueño mayor: educar; los trágic-

cos y heroicos recuerdos de Girón; la zafra azucarera resumida en la expresión determinante del "niño delas cañas" o la casa cerrada con el cartel de aviso: "estoy en la caña " y los recuerdos de la Angola en guerra, constituyen esa avalancha de imágenes que rememoran la Cuba del sesenta a los ochenta. Cada plano, perspectiva, composición es pensada para proyectar desde la brevedad que encierra la captura de una imagen, un espacio y tiempo imperecedero.

Asimismo se devela ante nosotros parte de la labor fotográfica de Ernesto Fernández de la década del cincuenta y nos deja entrever esa cualidad tan distintiva en sus fotografías: lo humano descubierto en su esencia más sincera. El anciano del sombrero que nos mira desde su silencio con una dignidad inquietante; la familia negra posando cual si fuera un estudio, en medio de su pobreza y otras penas no declaradas; el raro caso de la mujer con gato en un bar; el hombre devorado por el capó de un auto y un busto de Martí con los ojos cubiertos, como si no pudiera ver, quizás por la realidad de la época (1957), hacen de los cincuenta un panorama fotográfico donde no solo se documenta, sino que se crea arte.

También descubren ese gesto humano el conjunto de fotos de personalidades que Ernesto Fernández recogió en su trabajo. La mayoría registrada mediante un primer plano dejan ver desde la amabilidad de sus sonrisas, poses y actitudes tomadas a través del desenfado y la espontaneidad. Fotos como las de Bola de Nieve o Tata Güines llegan a nosotros para luchar, desde otra dimensión, contra el olvido.

La exposición en general, es bastante abarcadora. Si bien, no son todos estos los caminos, temáticas y estéticas en las que Ernesto Fernández Nogueras ha incurrido durante su trayectoria laboral, sí constituyen estas imágenes una zona bien representativa de su obra. Las fotografías mostradas son fe de la calidad ideológica de Nogueras. La fuerza de cada una establece una reafirmación que evidencia la certeza y justicia del reconocimiento otorgado. /

## Instantáneas, desafiando al tiempo y la memoria /

Wendy Amigó /

Pensar la fotografía realizada en Cuba durante los primeros años de la Revolución nos remite a una de las más prolíficas etapas de este arte en nuestro país, a las renovaciones desarrolladas en el acontecer político-social se unieron aquellas que modificaron el universo cultural del país, el cual pronto se convirtió en uno de los principales escenarios de divulgación. En este contexto, la fotografía cobró un marcado compromiso social y las imágenes llenas de dinamismo y fuerza inundaron las páginas de las diversas publicaciones del país como el periódico *Revolución* y la revista *INRA* (Instituto Nacional de la Reforma Agraria) que se proponían, a través de la preponderancia de las imágenes, llegar al público de manera más directa y permitir la masificación del mensaje revolucionario. Experimentados fotógrafos como Raúl Corrales, Alberto Díaz Korda, Constantino Arias, José Tabío, Ernesto Fernández y muchos otros se dedicaron a documentar la realidad cubana —principalmente durante las décadas del sesenta, setenta y los primeros años de los ochenta—, con ese gesto, redifinieron de cierta forma la función social de esta



Ernesto Fernández / De la colección Lucha contra bandidos / 50 x 60 cm / 1965 /

manifestación, convirtiéndola en uno de los pilares fundamentales de la propaganda revolucionaria.

A pesar del rol protagónico que tuvo en los medios de divulgación, lograr un espacio de reconocimiento en el mundo del arte ha sido un proceso largo para la fotografía de estas décadas. Sin embargo, desde hace ya varios años el interés por revalorizar estas creaciones se ha convertido en uno de los objetivos de las principales instituciones dedicadas a la promoción del arte en nuestro país. Así, en el pasado año 2011 fue galardonado con el Premio Nacional de Artes Plásticas uno de los protagonistas de esa «épica» etapa de la fotografía nacional: Ernesto Fernández Nogueras. Con una obra que comenzó en los tempranos años cincuenta y que se extiende hasta la actualidad, este consagrado fotógrafo ha captado con su lente instantáneas en las que, a la par de su impronta testimonial —acentuada en el interés por la representación realista y dada, en cierta medida, por su labor como fotoreporter—, se manifestó el afán por encontrar encuadres y planos llamativos y el tratamiento cuidadoso de la perspectiva y la luz, entre otras búsquedas estéticas que determinaron la existencia indiscutible de fotografías artísticas, aunque no fueran

reconocidas así en el momento.

El Museo Nacional de Bellas Artes, como es usual se hizo eco de las celebraciones por la entrega del Premio Nacional con la inauguración, el pasado mes de noviembre, de una muestra de la obra realizada por Ernesto Fernández entre la década de los cincuenta y los ochenta del pasado siglo. En *La fotografía y la memoria* se recogen alrededor de sesenta obras a través de las cuales es posible recorrer algunos de los momentos más significativos de la historia cubana, al tiempo que se reconocen, en los más diversos contextos, a personas que desde el anonimato formaron parte también de la realidad nacional en esos años.

A diferencia de muchos de sus colegas que habían acumulado una vasta experiencia en el mundo de la publicidad (digase, por ejemplo, Korda o Raúl Corrales), Ernesto Fernández trabajó, en los años anteriores al triunfo revolucionario de 1959 como fotógrafo para la revista *Carteles*, lo cual determinó que desde el inicio de su carrera en esta manifestación, su visión haya estado determinada por la impronta del fotoreporter, acostumbrado a hacerse parte del entorno y, como tal, retratarlo. En las fotografías pertenecientes a la década del cincuen-

ta predominan el ambiente cotidiano y los personajes anónimos que, casi sin quererlo, se convierten en protagonistas de las piezas expuestas, como sucede con la serie dedicada a *Anselmo*. Por otra parte, la imagen de una familia en la serie *Las Yaguas* no hace más que recordar a la obra *Campesinos felices* de Carlos Enriquez, que junto al resto de las piezas de la serie denuncia las condiciones de vida inhumanas sufridas por las familias campesinas que retrata; imágenes estas que contrastan con las vistas de una ciudad (serie *Habana*) dominada por la soledad y la inercia.

En 1959 todo se trastocó y la ciudad comenzó a representarse a través de las multitudes que celebraban en las calles habaneras el triunfo revolucionario (serie *Tro de enero*) y de las primeras concentraciones de personas que atentamente escuchaban las palabras de alguno de los líderes de la gesta (serie *Enero del 59*). Los dirigentes, héroes indiscutibles de estos años, fueron también retratados por Fernández, quien se asoma por entre la muchedumbre para atrapar un momento al parecer históricamente insignificante, pero que le brinda al observador una visión más humana del protagonista de la instantánea (serie *Che*).

Otro acontecimiento que marcaría a nuestro país fue el ataque a Playa Girón en el año 1961, donde

nuestros fotógrafos hicieron sentir su presencia al recoger lo sucedido en cada uno de los frentes. Las fotos de la serie *Playa Girón* de Fernández inmortalizan la carga simbólica y emotiva de un momento de conflicto. Las fotos de los soldados, marchando por entre los restos de un autobús en llamas (que al parecer acaba de ser bombardeado), se han convertido en algunas de las más icónicas imágenes de la gesta; en otra imagen el disparo ensordecedor de una ametralladora, situada a pocos metros del fotógrafo, le impide enfocar; todo queda en movimiento, dominan la tensión y la inseguridad que resulta del hecho de sentirnos en medio de una batalla.

Más tarde vendría la Crisis de Octubre, la Lucha contra bandidos y piratas y la Guerra de Angola. Según declaraciones del propio Fernández, muchas de estas imágenes no habían sido expuestas anteriormente en nuestro país; en ellas se repiten muchos de los códigos mencionados anteriormente, donde el fotógrafo es un soldado más, que marcha por el monte, corre para subir al helicóptero y se esconde entre los matorrales para no ser descubierto por el enemigo. La cualidad testimonial de las imágenes, combinada con la espontaneidad del momento captado, dota a las fotografías de una gran fuerza expresiva.

La convocatoria a las zafras se convirtió en otro de los grandes temas de nuestra fotografía en el período, marcada por la imagen de los macheteros como personificación del esfuerzo y la hazaña que se llevaba a cabo en el país. Una vez más la espontaneidad adquiere protagonismo, y con ella, la sujeción y el desgaste provocados por el trabajo fatigante toman su propio valor, como se aprecia en las imágenes de la serie *Columna juvenil del Centenario*, e inclusive las de *Fidel en la Zafra*. Estas últimas, que no podrían estar más distantes del retrato de tipo simbólico y casi apologetico, reflejan el símbolo a partir de una belleza lograda desde lo áspero, lo que resultó doctrina e impulso para el afianzamiento de una imagen documental valiosa.

Ernesto Fernández Nogueras fue testigo de una de las etapas más convulsas de la historia cubana y sus obras son evidencia indiscutible de ello; este creador supo combinar en sus composiciones el excelente manejo de la luz natural y los encuadres con el carácter sintético y sugestivo que las representaciones debían tener, como muestras de la esencia humanista que impulsaba cada actividad de la Revolución. Instantes, pequeños momentos robados al tiempo; imágenes cotidianas de una vida llena de aventuras. /

## CHARLES ANSELMO Su mirada fotográfica hacia la realidad /

Roberto Medina /

El mes de septiembre del pasado año, la Fototeca de Cuba en La Habana desplegó una muestra expositiva de la labor del fotógrafo norteamericano Charles Anselmo, cuyo título, *Deconstrucciones, fotografías en papel y seda*, lanzara sobre el público una mirada invitadora y desafiante. Mediante la seducción pretende instituir un mundo en ruinas como parte de un *telos* en el cual el hombre es sujeto y objeto de su destino, agente y receptor de su accionar en el mundo de lo real cotidiano. Lo significativo de sus imágenes urbanas le viene de situarse en un plano de observación donde los demás escapan despavoridos. Su acierto está en acercar provocadoramente desolaciones a los ojos de aquellos deseos del esplendor y la belleza del glamour en cualquiera de sus manifestaciones. ¿Por qué esa huida intencionada de Charles hacia un lado diferente de las fascinaciones que mueven con tanta fuerza al hombre común hacia espacios deslumbrantes? Tal vez su mayor deseo personal como artista sea el lograr el encuentro de las personas a través del espejo de las cosas como una imagen desvencijada de sí mismos.

Sus panoramas fotográficos aquí mostrados son signos del olvido, de lugares dejados atrás como seres conocidos en el transcurso de la vida. El bullicio de épocas pasadas ha dejado el paso por el contrario a memorias agrietadas, al tránsito entre ser y haber sido. Los sitios de la memoria, tan frecuentemente ennoblecidos emocionalmente y fijados con frecuencia por tanta gente en los álbumes individuales y familiares, podrían resultar, desde esta contrastada propuesta, solo accidentes para recuperarse ante los cambios imprevisibles. Cierto, los recuerdos son imágenes a las que nos gusta volver y afianzarnos en momentos de regocijo o de congoja. Nunca es acto indiferente. Pero Anselmo presenta un panorama muy distinto con estas obras realizadas en fotografía sobre papel y seda. Mediante sus imágenes, el pensamiento vuela y encuentra voces donde hay ahora solo silencio. Allí instaura su reino, en medio de ese deterioro, sin importar lo desolado de su contemplación. Ve y distingue, subyacente, una organización de elementos aun cuando solo queden restos.

¿Por qué sus obras, aun sin haberlas experimentado el público directamente, interroga la atención de quienes las observan? Resulta notorio cómo el pasado de las cosas importa, pero no necesariamente para reconstruir imaginariamente su esplendor. Las ruinas, es algo frecuente, casi de por sí están, muy a menudo, investidas de una fuerza atractiva, por eso han entrado en la historia de las artes, y no solo por su condición de vestigios. Dejan traslucir una rara belleza. Ellas viven sus vidas de otra manera. Establecen una proximidad y una distancia cómplice ante quienes las contemplan. No son solo despojarías de la mirada, son lugares que miran a su vez a quienes se detienen ante ellas. ¿Con qué propósito las atrapa Anselmo? Se cuida de mantener ese acercamiento en un grado notable de ambigüedad. Cada quien verá las ruinas mostradas, pero las sentirá de manera diferente. Son apenas dispositivos para el desencadenamiento de las memorias personales de sus observadores, *de-construcciones* de posibles lecturas, tan dis-



tintas emocionalmente unas de otras.

Es bueno señalar la condición social de los escenarios arquitectónicos seleccionados por este fotógrafo. En modo alguno se trata de palacetes o lugares encumbrados. Todo lo contrario. Fueron habitados por gente corriente, de esas mayorías sin grandes recursos, lo cual otorga cierta connotación social implícita a estas obras, y no ha de dejarse de lado en un acercamiento interpretativo. Sin embargo, la propia denominación de «deconstrucciones» con la cual se ha calificado por su autor a esta exposición, establece alertas a hacer de la interpretación solo posibles puntos de proyección hacia direcciones diversas, abiertas de antemano, recelosas de ser encerradas en esquematizaciones hermenéuticas. Porque la deconstrucción sobre la cual se ha estructurado su discurso plástico busca crear un dispositivo visual propicio a desplegar por los observadores un despertar de variadas actitudes hacia estos textos artísticos, en tanto asumidos con una interesada complejidad informacional y no en mero acto contemplativo visual, aunque también lo propicia. El título de la exposición se encarga de entrada de condicionar al público a situarse en el ejercicio de esa operatoria analítica, abierta de por sí a una expansión de sentidos de estos textos visuales, porque induce a tal actuación a los sujetos observadores, a ese público tan diverso al cual va dirigido.[1]

De las posibles impresiones provocadas en estos quiere hacer

una detonación expansiva de las posibilidades de lectura. De entrada, lanza de soslayo un juego asociativo con la palabra no aforada de *reconstrucción*, pues no se trata de devolverles a estas ruinas su antiguo vigor y funcionalidad. Un toque melancólico sí, pero no pretende fijarse en esa postura. Ya no hay vuelta atrás, pero sí desea destacar la potencialidad de sed de vida que aún anida en ellas. Es su manera metafórica de hablar del hombre a través de las cosas y de esa energía que continúa anidando en las cosas muertas.

La presencia humana está por elipsis, como en su momento hiciera en parte también el movimiento hiperrealista norteamericano, en aquella ocasión desde la pintura, a partir igualmente de la toma fotográfica, presentando los lugares y objetos al contrario de Anselmo, pletóricos de un lustre que parecieran dispuestos en un momento a que se poblaran sus espacios de la agitada vida callejera. Con la reciente propuesta fotográfica, él, también norteamericano, da la visión del lado contrario de las cosas. Ruinas, abandono. Lugares que no se llenarán de los ruidos de las personas y su transitar por ellos. Menudo cambio de punto de vista. Y no obstante, observa belleza y la socializa en su traslado a elaboraciones artísticas, pues no quiere ni cree conveniente reservarlas para él solo.

Están tan organizadas sus composiciones, que lo encontrado sin arreglo parece estar dispuesto. Hace resaltar cómo hasta lo abandonado a veces se resiste a

mostrarse lejos de toda pretensión ennobecedora, en cierta connotación de semejanza a las fotos familiares en ese acostumbrado situarse las personas de una manera apropiada para ser vistas. Parecería que las cosas capturadas por el lente de este fotógrafo se ordenaran ellas solas para ser también un espectáculo, diferentes de la pulcritud e integridad de las promovidas por la divulgación estimuladora del consumo. De todas formas, este desolador panorama es también un resultado final para esa vanidosa pretensión de trascendencia. Tanta es la manifestación de la belleza buscada por Anselmo en todas partes, que aun en tales condiciones ruinosas se resiste abiertamente a dejar de manifestarse hasta en esos extremos confines.

Aunque presenta los objetos tal y como aparecen, sin mediar arreglos físicos, dirige las tomas fotográficas hacia otras zonas intencionadas de la visualidad que rebasan con mucho el solo registro del acontecimiento. Es, pues, el suyo, un realismo de otro tipo. Es un arte de apenas leves pero sutiles reclamos sociales. Sus fotografías calan hondo, proponen una metáfora del fluir temporal de lo humano, del ciclo de las energías encaminadas a lograr la plenitud y de su marcha final hacia su desvanecimiento. Surge una interrogante: ¿Si las personas asociadas a esos espacios ya no están, se asemejarán sus recorridos personales a esas ruinas corpóreas, en un sistema de analogías referenciales a lo humano por ausencia?

El halo del abandono, del pasado como presencia, tuvo ya su reclamo artístico en épocas pasadas, cuando el fenecido esplendor de la antigüedad clásica fue apropiado con eficacia artística revitalizadora por movimientos en boga. Una inspiración que, como un ritornelo, fue asumido también en el medievalismo inspirador del mundo romántico europeo con un sabor legendario. Puede ser ese, en el fondo, uno de los procedimientos de los cuales se vale reiteradamente el arte, en su mirar hacia el pasado para hablar del presente. ¿Es que no basta al hombre reflexionar directamente sobre el hoy desde el hoy mismo? ¿Tiene que contrapuntar el hoy con lo que ha sido? Las cosas son testigos, lo son cuando están activas y aun lo siguen siendo después de desaparecidos sus periodos de magnificencia. Cosas, épocas y sujetos se encuentran sometidos al irrefrenable paso de la temporalidad. Viene después alguien, y se resiste a sus desapariciones definitivas. Devienen símbolos, a despecho de no haber nacido con ese propósito. Ese es el papel activo de la recuperación por la memoria. Resultan aleccionadoras en su dimensión simbólica de ese atroz tránsito inexorable.

Y llega el arte para ejecutar esos ejercicios de la memoria, para sacar a la luz los jirones de lo ocurrido. De su corporeidad física hace el arte un medio traslaticio a los sistemas de soportes expresivos. En este caso, la rudeza de las paredes agrietadas y enmohecidas se traslada en imágenes a la fotografía impresa sobre delicados y transparentes paños de seda, ese tejido que en un tiempo no tan lejano fuera propio de codiciadas vestimentas. Hasta parecería lógica la ocurrencia de quien quisiera utilizar estas sedas con impresiones de ruinas, como un diseño de elegante adorno del cuerpo. A eso se suma que las transparencias de sus impresiones sobre esas telas vaporosas las llegan a hacer dialogar con agudeza in situ, directamente en las ruinas, como en la pieza fotográfica de esta muestra, titulada *Barrio-chino, deconstrucciones*. O bien las telas cuelgan, dialogando silen-

ciosamente con las pulidas y lisas paredes de la galería y con las imágenes de las fotografías en el contexto de la exposición de la cual forman parte, en una manipuladora ironía de este artista.

La pesantez y rugosidad ruinosas de las texturas de esas paredes son tratadas por Anselmo en composiciones casi abstractas, llevadas al soporte papel, donde quedan impresas con toda una ostentosa fuerza de intenso colorido y riqueza de texturas de los objetos y paredes. Igualmente deja ver la irrupción de formas espontáneas de *graffiti* con pinturas aplicadas por spray de quienes incursionan esos sitios en el accionar del arte callejero y logran actuar de manera espontánea sobre ellas, en un abierto contraste, a la manera de un intento mágico por otorgarles la concesión de un nuevo aliento desde el arte, próximo a su vez en espíritu a lo que él mismo pretende con sus ensayos fotográficos.

Esta exposición en La Habana se inscribe dentro de sus preocupaciones estéticas acerca de los efectos del paso del tiempo sobre las cosas y por el procedimiento elíptico sobre la sociedad y sus gentes, que desde hace algunos años viene ocupando su atención, siempre a partir de esos registros fotográficos, su modo acostumbrado de expresión artística. Sus recorridos lo han llevado a captar insistentemente esas imágenes donde el deterioro ha hecho efecto, sea en Nueva Orleans o en La Habana. Es un asiduo visitante a nuestro país, a donde viene a visitar amigos y a dejar plasmados en instantáneas esos universos de sentido que tanto le atraen. Como resultado de sus continuados viajes a Cuba desde el 2001, ha realizado varias exposiciones personales en los Estados Unidos a partir de las imágenes captadas en Cuba[2] y ha mostrado otras en La Habana[3] antes de esta más reciente exposición habanera en la Fototeca de Cuba, en clara respuesta, una vez más, a esos vínculos con nuestra realidad y con el medio cultural fotográfico cubano.

Quienes acudieron a ver *Deconstrucciones, fotografías en papel y seda*, tuvieron de seguro la oportunidad de constatar el atrayente trabajo de este notable artista del lente, cuya obra se desarrolla desde inicios de la década del 2000, siempre interesado en captar la realidad con una mirada interrogadora, a partir de ciertos presupuestos artísticos enraizados en él, buscando una manera personal de proponer connotaciones acordes a su mirada de lo social, desde un elaborado ángulo conceptual y artístico peculiar, en aras de obtener un sello propio en sus paisajes urbanos. Sus imágenes son retos lanzados al espectador para situarlo en esos lugares convulsos donde la existencia activa ha retrocedido y se resiste a desaparecer íntegramente, espejos indirectos del alma humana, despojos que claman, en su desaparición, por no ser barridos definitivamente de la memoria. /

[1]Ha realizado varias presentaciones con ese mismo título, esta de La Habana, y otras en Estados Unidos: 2005 "Deconstruccions", The Main Gallery, Redwood City, California; 2006 "Deconstruccions", Gallery One Whitney, New Haven, Connecticut; 2007 *Deconstruccions: Havana/New Orleans*, Altermoern Gallery, San Francisco, California

[2] Entre estas: 2004 "Cuba: Interpreting the Past", The Main Gallery, Redwood City, California; 2004. "Images, Cuba" at Stanford University Center for Latin American Studies, Stanford, California; 2005. "Cuba: The Architecture of Memory", Nimbus Design Gallery, Redwood City, California; en el 2007(ver a cuál exposición se refiere la fecha 2007) *Deconstruccions: Havana/New Orleans*, Altermoern Gallery, San Francisco, California.

[3] 2006 "Images of Havana", Instituto Internacional de Periodismo José Martí, La Habana; 2007. "Images of Havana II", Instituto Internacional de Periodismo José Martí, La Habana; de nuevo en ese instituto cubano en 2008 con "Images of New Orleans" y después, en 2009, con *Shadows of Memory*.

## El aerocentrismo

de López Pardo[1] /

Jezabel Hanze /

Los aviones han devenido iconografía recurrente en el arte cubano contemporáneo, tanto así que su presencia en el desarrollo de la plástica insular de finales del siglo xx y principios del xxi podría merecer una investigación paciente y minuciosa. La utilización de dicho motivo visual en la obra de los creadores nacionales contribuye al enriquecimiento y heterogeneidad de la producción artística vigente.

Entre los artistas que han atendido la imagen de la aeronave en sus poéticas formales podríamos mencionar a Esterio Segura, Sandra Ramos, Aries del Río, Duvier del Dago, entre otros. Y, por si fuera poco, una figura en ascenso del campo pictórico demuestra con creces que aún el agotamiento hermenéutico de este referente en el discurso estético está por verificar.

Jorge López Pardo (Sancti Spiritus, 1972) confirió una connotación humana poco explorada a la imagen antes aludida en *Caja negra*. El autor trasciende (no por ello ignora) las nociones problematizadoras a las que otras veces ha estado estrechamente relacionado el icono del avión en nuestro escenario artístico, como el fenómeno de la migración, y en su lugar descubre al público un mundo plagado de seres voladores o máquinas perсонificadas, ahora con intereses de orden existencial. Si atendemos a la idea precedente es posible mencionar hechos como la rutina, el transcurso de la vida, el estado de ánimo y/o la naturaleza de los sueños. Por todo ello, el rótulo que identifica a la muestra constituye un elemento significativo en la edificación del subtexto de cada una de las piezas.

La caja negra es un dispositivo que controla y

registra todas las acciones y cambios mecánicos en el transcurso de un vuelo; por ejemplo, procedimientos causantes de accidentes, así como las conversaciones en la cabina de la nave. De esta manera, el título de la exposición traza una parábola con respecto al sentido del cerebro humano, eje rector de la vida y, ¿por qué no?, de sus contingencias. López Pardo reflexiona en torno al comportamiento del mundo antropomorfo en los lienzos, bocetos e instalaciones exhibidos en la galería. La complejidad del hombre como sujeto social y la fluctuación de sus vivencias y emociones recorren las doce obras del artista. El individuo define su paso por la vida según sus éxitos, derrotas, flaquezas, sueños y esperanzas, y tales factores son condicionados también, desde alguna perspectiva, por el entorno. Todos estos aspectos están potenciados visualmente en los soportes bidimensionales del creador espirituario. Desde el punto de vista formal, la

prolongación de la estela dibujada por la mayoría de los aviones intensifica el dramatismo de la situación o las emociones cristalizadas, como es el caso de las piezas *Decadencia I*, *Decadencia II* y *Rutina*. Dicha huella en ocasiones minimiza la propia estructura, mientras se agiganta en un espacio aéreo de dimensiones monumentales. A través del aerocentrismo notable en sus soportes plásticos, el exponente cubano refleja, no solo su gusto por significantes tales como el avión, sino también su inquietud por la colectividad. Me refiero a los estados emocionales y acciones plurales que experimenta el hombre como individuo y como ente social. Esto lo muestra Jorge López Pardo en los dibujos *Errante* (un avión que deambula sin rumbo definido), *Transcurso de la vida* (aviones que mantienen un vuelo estable en el plano superior mientras otros yacen en el inferior, ¿quién sabe si los primeros son también los segundos?), y la instalación *Sueños*. Las obras planimétricas

descuellan además por la síntesis compositiva. El reducido número de motivos en los lienzos y cartulinas, en lugar de malograr el resultado final del creador, lo aupó como un artista destacado por el lúcido manejo de los elementos dispuestos en la superficie bidimensional. El espacio en los dibujos desempeña un rol revelador. En su desnudez e inmensidad insondables cobra una expresividad mística, incluso abrumadora. ¿Cómo se las arreglarían naves tan diminutas para no ser absorbidas por atmósferas aplastantes como aquellas? El recogimiento provocado por las penumbras en los trabajos de Pardo inmoviliza probablemente al espectador más enardecido. Solo contadas áreas de luz podrían incorporarlo por momentos al escenario real. Algunas evidencian una singular densidad como esta figura de las artes plásticas conjuga con acierto la oscuridad y el resplandor en sus obras,

al lograr definitivos y cruciales matices expresivos en ellas. La luz puede aparecer desde múltiples direcciones (transversal en *Migración*, horizontal en *Decadencia I*, vertical en *Estado de ánimo*). Resultan plausibles en todos los casos las potencialidades teatrales otorgadas por este recurso formal a la representación, siempre en función de ensalzar el motivo protagonista. Por otro lado, la paleta acromática ha sido una característica distintiva de los lienzos de López. El empleo del blanco, el gris y el negro magnifica el drama interior de las obras e influye en la erección de ambientes misteriosos e inhóspitos. La instalación no rompe con esa tendencia sombría propia en la exposición. La muestra incluye cinco bocetos, algunos antecedentes de las creaciones exhibidas en *Caja negra*, y otros de dibujos que al parecer no fueron integrados a la exposición. Comúnmente los bocetos que acompañan la gestación de una pieza artística constituyen bienes desestimados en acontecimientos

como este. Sin embargo, la génesis de cualquier *mas-trepiece* puede ser hallada en aquellos procedimientos iniciales y no por ello intrascendentes. Todos queríamos disfrutar sin ambages de los esbozos de obras de Leonardo da Vinci o Vincent van Gogh. Los de la autoría de López Pardo en los predios de la galería Villa Manuela permiten percibir modificaciones en el desarrollo evolutivo de las obras, hecho palpable si comparamos el boceto de *Migración*, 2012 (grafito sobre lienzo, 275 x 150 cm) con el dibujo definitivo. Además, uno de ellos brinda la posibilidad al espectador de conocer el bosquejo de *Estado de ánimo*, cartulina que quizá no llegó a su destino final o no pudo ser mostrada en el espacio galerístico. La última pieza que me gustaría comentar se titula *Sueños*. En este trabajo instalativo, la morfología de la aeronave pesada, robusta e impedecera es sustituida por el modelo infantil realizado en papel con el que los impúberes juegan. Dicha transformación no es gratuita si tenemos en cuenta que

la mayoría de los sueños afloran durante la etapa de la niñez y su concreción real queda postergada para la edad adulta. Los sueños en *Sueños* se agolpan cual cardumen de peces hacia el hoyo negro. Una oleada inagotable de pequeñas y grandes avionetas, hombres grandes y pequeños, hacia un abismo incierto. El perímetro se hace cada vez más angosto en la medida en que las naves se aproximan a la abertura, por lo que la sensación de ahogo petri-fica al veedor. La exposición, desde el criterio curatorial y museográfico, valoriza, como abordaba antes, los bocetos de las obras. La disposición de ellos en el escenario galerístico deviene ejecutoria atinada y coherente al focalizarlos en un plano intermedio entre el primer registro de piezas (grafitos) y el tercero y cuarto (grafito, cartulina e instalación). No obstante, debemos señalar que en el trayecto por la muestra se observan áreas de vacío, paredes con ausencia de lienzos y cartulinas del autor que son ocupadas en una zona mínima por las fichas técnicas de las obras. La posible solución revela un desacierto: la pérdida de la propia información de las piezas en el espacio. Esta, al ubicarse alejada de las representaciones, en ocasiones propicia la desorientación del espectador en el recorrido visual.

El crítico de arte y curador Piter Ortega Núñez apuntó acerca de la poética de este artista: "Las imágenes de López habitan la insalvable angustia del mutismo y la ambivalencia, están como detenidas en medio de una coyuntura temporal que trasciende nuestra capacidad de raciocinio. Son un golpe bien fuerte al sentido común (...)".[2] No es que seamos sádicos, es que hay golpes *amargos pero dulces*. /

[1] A propósito de la exposición personal *Caja negra* del artista cubano Jorge López Pardo, realizada en la galería Villa Manuela de la UNEAC en los meses de octubre y noviembre de 2012.

[2] Piter Ortega Núñez: *La casa, el viejo y el faro: del sendero de la certidumbre al extravío de lo real*, en *Contra la toxina*. La Habana, Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Mari-nello, 2011, p.79.

# Gulliver [1] /

Sachie Hernández /

Primero fue Havana Cultura, un proyecto articulado por la empresa cubano-francesa Havana Club International para apoyar la creación joven en Cuba y ofrecerle al arte contemporáneo cubano una plataforma más de promoción, fuera y dentro de la Isla. Por eso llegó a La Habana la curadora alemana Marianne Wagner, directora del Freies Museum, Berlín. Ella sugirió la posibilidad de que llegáramos a Berlín para que pulsáramos un poquito su vida cultural y apreciáramos directamente lo que allí sucede con el arte.

Sobrevino la inmediatez de concretar el viaje, pensarlo en términos productivos y de crecimiento profesional. Por eso, una exposición de arte contemporáneo cubano con obras de pequeños formatos, sin mayores complejidades en sus montajes y transportación. Una muestra con cierta economía de materiales, no de ideas, que privilegiara la representatividad, la diversidad de soportes y contenidos; que integrara a artistas muy jóvenes con otros cuyos trabajos se conocen y se han desarrollado desde la década de los noventa.

Pero no nos contentáramos con esa solución formal y práctica para la viabilidad del proyecto, había que encontrar algo que desde sus contenidos pudiera compartirse con el público alemán. Encontramos entonces los conceptos de *enanismo insular* y de *gigantismo insular*, provenientes de las ciencias biológicas. Uno se refiere a la pérdida de tamaño sufrida por especies animales y vegetales en su proceso de adaptación a nuevas condiciones ambientales, cuando emigraron de los continentes a las islas. El otro, a especies pequeñas en los continentes (insectos, reptiles, roedores) que crecieron cuando llegaron a las islas, pues tenían menos depredadores y menos competidores por el espacio y los recursos alimenticios.

Más allá de la traslación de sentidos que podíamos establecer entre estos conceptos científicos y variables de la evolución de la cultura y del arte cubano contemporáneo en particular, que pudieran explicar en qué somos grandes y pequeños, consideramos que justo desde ese espacio de cierta contradicción, de cierto contrapunto que se establecía entre ambos elementos, era desde donde mejor podíamos identificar algunas de las características más importantes de las artes visuales cubanas de hoy. Ni la historia de Cuba, ni la formación y consolidación de su identidad como nación, ni la conformación de su cultura, ni la naturaleza del cubano, ni el arte contemporáneo que se hace en la Isla, pueden explicarse solo desde las condicionantes de nuestra pequeñez insular.

Quiso la providencia colonial, neocolonial, y luego la voluntad soberana de los cubanos, unida a las tensiones que la Guerra Fría generó, que la Isla y sus nacionales fueran conocidos en el mundo y que de vez en cuando, incluso, estuviesen involucrados en acontecimientos de relevancia internacional: \*Descubrimiento\* del nuevo mundo, conquista y colonización de América, tráfico y explotación intensiva de algunos pueblos africanos, primera guerra imperialista (España y Estados Unidos), primera Revolución Socialista en América, Crisis de los misiles o Crisis de octubre de 1961, varias guerras en África, sobre todo la de Angola, por citar algunos ejemplos. Quizás por ello, y porque somos el resultado de la fusión de pueblos, religio-

nes y culturas continentales, los cubanos no somos típicamente isleños ni nos consideramos pequeños.

Revisé, una vez más, el catálogo que se preparó con motivo de la exposición *Cuba OK*, organizada por los curadores Jurgen Harten y Antonio Eligio (Tonel) para el Kunsthalle de Dusseldorf en 1990. Era una referencia obligada, pues quizás ha sido la exposición colectiva más importante que de arte cubano se haya hecho en Alemania en veinte años. Encontré textos muy esclarecedores del propio Harten y de los grandes curadores y críticos de arte cubano Gerardo Mosquera y Osvaldo Sánchez.

Mucho se ha escrito también, después, sobre lo sucedido en los noventa en Cuba, y se sistematizan algunos debates sobre lo acontecido en la primera década de este siglo. Tomando como referencia todas esas opiniones e intentando establecer una ligera comparación con lo que acontecía cuando se produjo *Cuba OK*, creo que podríamos compartir algunas consideraciones de interés que acompañen y expliquen el contexto en el que se realiza esta exposición.

Cuba está sumida en un conjunto de cambios encaminados a la actualización de su modelo socialista, algunos de ellos de gran trascendencia práctica y simbólica, pero para la mayoría de los cubanos esos cambios continúan siendo insuficientes, lentos y hasta confusos. Digamos que los artistas continúan siendo parte de la conciencia crítica de la sociedad cubana de hoy, pero su postura frente a las profundas contradicciones del país es menos entusiasta que en otros momentos. Sus obras ahora registran, documentan y cuestionan la realidad con cierta dosis de cinismo y hasta de pasividad. Incluso los más atrevidos se mueven en los límites, nunca totalmente claros, pero reconocibles, que establece el sistema.

Ciertos privilegios que se les "concedieran", como la comercialización independiente de sus obras –incluso el trabajo en este sentido con instituciones extranjeras– y el movimiento constante hacia el exterior del país, sin menoscabo del retorno a Cuba, pudo haber adocenado un poco su espíritu cuestionador. Sin embargo, habría que reconocer también un proceso de maduración en sus lenguajes y sus estrategias de diálogo con la institución arte, el interés legítimo por explorar otras áreas temáticas nacionales y foráneas y una sana distancia del pánfleto político. Las reflexiones más evocadoras en este sentido ahora mismo podrían ubicarse en algunos proyectos personales y colectivos que centran su atención en el futuro inmediato de la nación.

Estos trabajos no apartan el dolor que causó y causa la emigración, pero ponen su acento en recrear el encuentro entre los que se fueron y los que se quedaron en la Isla: en la posibilidad de construir y reconstruir puentes afectivos, culturales, económicos y hasta políticos. No desconocen la marginalidad, la fealdad, la vulgaridad y la agresividad latente en muchos barrios de Cuba, pero intentan construir una ciudad simbólica, generosa, donde primen la diversidad, la solidaridad y ciertos equilibrios entre lo estético, lo funcional y lo ecológico. No olvidan las heridas que abre la discriminación racial, de género, por preferencia sexual y de cualquier índole, pero ponen su acento en mostrar la belleza que emana de toda esa naturaleza diferente, de mostrarlos como son. No subestiman las omisiones y manipulaciones históricas, se ocupan de llamar la atención sobre esos vacíos, de completarlos, de relativizar y sustantivar lo que de tanta retórica política se quedó sin contenidos. Imagi-

no ese futuro, adelantándose, compartiéndolo públicamente, sin dudas van contribuyendo a construir un espacio con mayores márgenes de libertad, y eso no es poco.

De todas maneras, los desafíos mayores que enfrenta el arte contemporáneo en Cuba hoy no llegan justamente desde sus compromisos o no con la sociedad, sino desde prácticas internacionales que privilegian los circuitos globales (ferias, bienales, subastas) que tienen que ver con la banalización del arte y su conversión en una mercancía más. Por ese camino encontramos artistas muy jóvenes y también maduros cuyas obsesiones mayores son extraartísticas. Están cada vez más preocupados por la espectacularidad y limpieza de sus obras, sin poder justificar desde lo formal, y mucho menos desde lo conceptual, el uso y la complejidad de determinados materiales y soportes. Quizás la escasez brutal de materiales que marcó la producción artística de los noventa y que alcanzó el primer decenio del siglo en curso, aunque sirvió en muchos casos de estímulo a la creatividad, sembró esas ganas de producir en grande, de manera "sofisticada" e imitando patrones del primer mundo.

El postconceptualismo en Cuba ha devenido, en una buena parte de las propuestas, en chiste conceptual, y ello tiene que ver probablemente con la combinación de dos asuntos, uno de carácter formativo y otro vinculado al mercado. Desde la década del ochenta, sin ir en detrimento de otros istmos o como complemento de ellos, el Conceptualismo se puso de moda en el Instituto Superior de Arte (ISA) de La Habana, y ello ha marcado a varias generaciones de artistas cubanos, la mayoría formados en esa institución. Pero se ha producido un deterioro en el sistema educativo cubano que compromete la cultura general de los estudiantes, y el Instituto no ha estado ajeno a ello. Resulta muy comprometedor intentar parir ideas que sustenten los presupuestos conceptuales de una obra, si es escaso el instrumental teórico que se tiene y la base de esa operatoria no parte de un proceso de investigación, reflexión y divertimento real.

A ello se suma que cierto coleccionismo que visita la Isla sin demasiados escrúpulos selectivos prefiere el chiste sobre asuntos cotidianos o internacionales estereotipados, a propuestas estéticamente interesantes o piezas cuya comprensión y disfrute requieren de niveles más complejos de lecturas.

Quizás como reacción a esta tendencia "conceptual", hace unos años hubo un retorno al gusto y la experimentación por la pintura, en la mayoría de los casos a partir de apropiaciones iconográficas que tienen que ver con la estética del *manga* japonés, el *landscape* europeo, el *pop art* "again", y los neorealismos o neoexpresionismos que pulularon por el mundo entero. Por su parte, los nuevos medios han tenido también sus momentos de furor, a pesar de las limitaciones infraestructurales que Cuba presenta en ese sentido, pero ahora se va entendiendo mejor el trabajo con ellos no solo como soporte expresivo, sino como lenguaje mismo.

Tópicos como el kitsch, el sincretismo religioso y de todo tipo, la relación entre lo culto y lo popular, y el humor como herramienta tradicional de análisis y aproximación a la realidad, se mantienen como constantes en las artes visuales cubanas. Hay mucho del arte de los ochenta en las prácticas artísticas de la Cuba de hoy, y aunque esa etapa fue realmente inspiradora, se va asimilando, cada vez, con menos nostalgia. Las rupturas suelen ser atractivas, suponen que está pasando algo; pero quizás el arte,

como la sociedad cubana contemporánea, requerían de una sistematización tranquila de las experiencias vividas, más que grandes sobresaltos.

Las obras que integran la exposición delatan la hibridez social y cultural de la Cuba de siempre y de inicios del siglo XXI. Nuestra pluralidad, nuestro populismo inclusivo, la desjerarquización de muchos de los valores y presupuestos concebidos en torno a la Revolución, la unidad, la patria y lo cubano: nuestra convivencia natural con tiempos y espacios muy distintos, nuestra apetencia por lo que llega de fuera, nuestra conciencia periférica, pero también nuestro orgullo y capacidad de coquetear y encantar, de vez en cuando, a los centros de poder.

La muestra se articuló desde el viaje y la escala, por eso su título es *Gulliver*: ese clásico personaje de cuentos, precursor de la complejidad de determinados materiales y soportes. Nada ingenuo por cierto en su afán de criticar los males de la sociedad a la que pertenecía y de relativizar la supuesta importancia dada por el hombre a muchas cosas. /

[1] Fragmentos del texto que acompañó la exposición. Berlín, diciembre 7 de 2012 - 25 de enero de 2013

Adriana Arronte / De la Serie *Derrame* / Instalación, esmalte, vitral y cristal / 2012 / 100 x 100 cm /

Luis Gómez / De la serie *Coadrada*, *Be There* / Video / 2012 /

Michel Pou / *Smile (beautiful life)*, Berlín / Impresión digital / 2012 / 30 x 40 cm /



## DUVIER DEL DAGO: des-dibujando fronteras /

Indira Carrillo Álvarez /

El Morro, o Castillo de los Tres Reyes, se actualiza, prestigia y amplía su universo al acoger, desde el 8 de noviembre de 2012 y como mínimo por un lapso de dos años, la muestra *Dissección*, del artista Duvier del Dago Fernández. Aunque procedentes de fuentes matrices ajenas y distantes, el autor logra armonizar en su propuesta una loable exposición de arte cubano contemporáneo y los valores patrimoniales de la fortaleza.

Afin con su proceder en el acto creativo, Del Dago rebasa el ámbito propiamente galerístico y, en una suerte de instalación *site-specific*, interviene el espacio estableciendo vasos comunicantes entre la obra, el lugar de emplazamiento y los valores morfológicos y semánticos que el sitio puede aportar a su creación. De modo que el área de Casamata de Austria –otrora ámbito defensivo dirigido a proteger el foso de la fortaleza– resurge y se rehabilita para resguardar parte del arsenal artístico de este creador que, oportunamente, se rige en el aspecto curatorial por el tema militar a través de variados medios y tratamientos conceptuales.

Confluyen, pues, en la primera sección expositiva, dibujos inéditos en *nylon* reciclado, pañales bordados y dibujos pertenecientes a las series *Memory Stick* y *Flash-Back*. Los primeros, concernientes a la naturaleza como por sus colores diferenciados, integrantes en su mayoría del conjunto *Secreto de Estado*. La concurrencia del desnudo femenino privilegiado en su escala, la parafernalia militar, íconos políticos y espacios ciudadanos, trasciende las lecturas de corte erótico para generar lecturas relativas al pueblo, el ejército, el poder.

La temática bélica asociada con la tecnología, la adopción de las formas de la naturaleza para crear los diseños de armamentos, la presumible metamorfosis y relaciones que se pudieran establecer entre estos campos, es el enfoque que propone la maqueta de *Intelligence, defense and security*, de la serie *Error humano*. El tiburón y misil originales, de seis metros, fueron presentados en la I Bienal de Portugal. No obstante, la pieza exhibida en el Morro resulta privilegiada ocasión para disfrutar del minucioso quehacer que ha devenido sello de identidad



Duvier del Dago / Obras expuestas en el Castillo de los Tres Reyes del Morro /



de este artista: dibujar en el espacio con hilo. Igualmente, se puede disfrutar de otras piezas de menores dimensiones con esta técnica que reproducen productos de consumo, y la maqueta de la obra *Mar*. Asimismo, complementan la exposición fotografías *bag-light* de piezas emplazadas en París y Canadá, y una serie que documenta el proceso de realización de *Reencarnación*, reproducción con hilo y fragmentos de óxido de un cañón enclavado en la fortificación.

Para la concepción de *Reencarnación* y de la pieza homónima a la muestra, donada a la institución, el creador se inspiró en la carga conceptual relativa al carácter defensivo que porta el arma, su marcado estado de deterioro, y una metáfora analógica con la etapa terminal de la vida. Coadyuvan a generar esta lectura en la pieza *Dissección* su peculiar cromatismo, la naturaleza del *papier maché* y el artefacto bélico a escala natural diseccionado. El resultado visual se potencia en el espacio por el reflejo en la bóveda de las partes fragmentadas conformando otras armas, mas tropológicamente el arma se torna vulnerable. Ambas obras fueron presentadas en la Oncena Bienal de La Habana. Precisamente, el inspirarse en una de las piezas de artillería que permanece en el Morro, y la ineludible calidad de las propuestas, fueron razones que dieron lugar a la realización de *Dissección* como proyecto mayor. De manera pertinente, el título de la muestra alude también a una suerte de análisis anatómico del cuerpo de la obra de Duvier realizada desde 2003 hasta la fecha. Así, diferentes facetas de su producción se hallan representadas en este contexto, muestra que se irá renovando cada tres meses con la presentación de otras piezas de su autoría.

Se trata, pues, de una oportunidad excepcional para disfrutar de una dosis de buen arte contemporáneo, donde la diversidad de medios empleados, la exquisita factura de las piezas, y la inteligencia y audacia en el discurso, son valores que se agradecen. /