





La Habana, 1962 /



La Habana, 1963 /



Cienfuegos, 1964 /



Nueva Gerona, 1967 /

# Luc Chessex en el meridiano de Cuba/

Pedro de la Hoz /

Aún cuando su obra ha derivado hacia múltiples zonas de la realidad, y en Europa goza de renombre por sus incursiones fotográficas de los tiempos más recientes, el suizo Luc Chessex allí y acá será siempre evocado y enaltecido como un fotógrafo indisolublemente ligado a la vida cubana. Incluso habrá que decir con mucha mayor precisión: a la etapa de radicales cambios sociales y económicos que sucedió al ascenso de la Revolución al poder entre 1960 y 1970.

El poeta y cineasta Víctor Casaus recuerda cómo Luc Chessex tuvo "una participación activa en aquellos años intensos a través de exposiciones (*Fotomentira*, junto a Raúl Martínez y Mario García Joya es quizás el momento más importante en ese terreno), trabajos en publicaciones (*Cuba Internacional*, *Pueblo y Cultura*, *Revolución y Cultura* y la agencia de noticias Prensa Latina) y sobre todo su presencia en la dinámica cultural de aquellos años transformadores y locos y en la no menos importante vida cotidiana por la que transitaba aquel cubano atípico, alto, fiaco, muy blanco e inquieto que se aventuraba sin miedo, desde los acentos inocultables de su francofonía, en los avatares mágicos e inquietantes del habla de la isla".

De su fabuloso archivo de la época, Chessex ha desempolvado en los albores del 2013 dos series, exhibidas en el Centro Pablo de la Torriente Brau, cerca de la Avenida del Puerto de La Habana, y en la original galería La Escalera del Arte, una de las sedes de la Alianza Francesa en la capital cubana.

En esta última desplegó un tema, *Juegos de guerra*, dedicada a mostrar las imágenes de niños de los campos y las serranías de la Isla que hacia 1970 jugaban con ametralladoras y pistolas de plástico o con simuladas armas de su propia invención. Niños que sin dejar de serlo, con alegría, inocencia y desenfado, vivían en medio de la vorágine de las tensiones de entonces, la de un país que trataba desesperadamente de dar un salto hacia el futuro dejando atrás el subdesarrollo y sometido a las pre-

siones de un enemigo real, las administraciones norteamericanas y sus aliados cubanos cubanos radicados en el Sur de la Florida.

Remarco el contexto porque explica lo que se halla detrás de cada imagen y la intención del artista al desarrollar una trama en la que la paradoja desempeña un papel crucial en la interpretación de los hechos. La diferencia entre estas fotos y otras que con el tiempo y en fechas recientes le han dado la vuelta al mundo captadas en zonas de conflicto en África, Asia y América Latina, radica no solo en el carácter lúdico de las escenas, sino, sobre todo, en la atmósfera desprejuiciada que las rodea.

Un peso mucho más rotundo poseen las cuarenta y ocho imágenes desplegadas en el Centro Pablo bajo el título *Mirar a Cuba en los 60*. Son instantáneas que de alguna manera compiten con las que el mejor fotoperiodismo de la época logró publicar en algunos medio de prensa que valoraban, como escasamente ha vuelto a suceder después, la sorprendente impronta artística de la información visual inmediata. Hablo de las huellas de Osvaldo y Roberto Salas, Alberto Korda, Liborio Novai, Jorge Oller, Raúl Corrales, Mario Ferrer y Ernesto Fernández, por citar los casos más notables.

La palabra competencia debe ser tomada en el sentido de que Luc se integró plenamente a ese quehacer, en el cual el reportaje gráfico salta por encima de lo contingente para convertirse primero en testimonio y luego, y a la vez, en arte, como si fuera un cubano más.

A partir de esa identificación, su obra fotográfica guarda peculiaridades que van desde la síntesis y la elipsis en la selección de las imágenes hasta la combinación de primeros planos y fondos como elementos contrapuntísticos en el discurso visual.

Lo importante, en todo caso, transita por el hecho de que *Mirar a Cuba en los 60* se desmarca de toda pretensión nostálgica. Las fotos de Luc Chessex poseen una muy actualizada vida propia. /

## Chessex entre nosotros

Jorge R. Bermúdez /

Los lugares se apropian de las personas, no las personas de los lugares. Mucho más si se trata de un país como Cuba y de un fotógrafo como el suizo Luc (Lucas) Chessex. A La Habana llegó en 1961 a bordo del barco *Enrico Dandolo*. Desembarcó ligero de equipaje, como lo pedía el poeta de *Campos de Castilla*, con un *jeans* algo usado y una cámara *Alpa* al cuello. A través de su lente empezó a conocer la realidad de aquel entonces, "siempre como un sueño y, a veces, era el delirio", para convertirse pronto en "el lugar donde quería estar".

La fraternidad fue la primera impresión que Luc recibió de su trato con los cubanos. Y cuál otra podía ser de un pueblo que, quizás, por su condición insular, siempre ha sido fraterno con toda persona que viene del mundo. Para el cubano, la raíz etimológica de *extranjero*, no es *extraño*, sino amigo. A todo lo cual hay que agregar, que el recién llegado no era uno más, sino un hacedor de imágenes visuales, cuyo primer y último propósito era dar testimonio por la lente de aquella realidad única de un pueblo en revolución, que hizo que cada ciudadano se sintiera parte viva de una nueva historia, trascendiendo el día a día como protagonista de una épica plural.

La honestidad, humanidad y sentido de pertenencia con que encaró Luc esta realidad, más una experiencia y conocimiento del medio por el cual se expresaba, nada ajenos a una tradición gráfica como la helvética en particular y la europea en general, le permitió la garantía profesional necesaria para involucrarse con el nuevo entorno comentado, sin los prejuicios y limitaciones que habrían hecho de su experiencia cubana una aventura más.

Así lo testimonia sus dos más recientes exposiciones fotográficas realizadas en el transcurso de su visita a nuestro país durante la primera semana de febrero: *Mirar a Cuba en los 60* y *Ayer vi a un niño jugando*. La primera, en el Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau de La Habana Vieja, da continuidad al intercambio cultural entre el citado Centro y

la Universidad de Lausana, Suiza; la segunda, expuesta en la Alianza Francesa de esta ciudad, inspirada en un poema de Nicolás Guillén. En ambas exposiciones, se pone de manifiesto un discurso fotográfico personal y espontáneo, el cual se articula a partir del dictado del propio pueblo con el cual interactuaba a diario, «desde los acentos inocultables de su francofonía», al decir de Víctor Casaus, director del Centro Pablo. Vivir y ver, ver y vivir, se convirtió en un método de trabajo para Luc, por ser el más cercano a la exultante realidad del momento. Y, también, porque era el punto de vista mejor que le podía proponer la inmediatez de una realidad a los efectos de la consecución íntima y veras del mensaje visual a perpetuar. Como toda revolución verdadera, la cubana se hacía en la calle. No había que construirla para la fotografía; ella se daba construida a semejanza un gran paisaje social. Solo quedaba saberla interpretar en el plano bidimensional de la película y, con posterioridad, en su resultado final como impreso.

Dueño de su oficio y de la suerte resultante de su propio empeño, su obrar fotográfico nos entregó los tipos populares del momento: obreros, cañeros, milicianos, hombres y mujeres del pueblo, en interacción visual con sus respectivos contextos sociales y laborales (zafra, industria, calles, fiestas, interiores, etcétera). Ajeno a la sola representación de máquinas o fábricas, en las que ruedas dentadas y dinamos devinieron símbolos de cierta fotografía europea de vanguardia de tendencia social y socialista, acoge la destreza manual del torcedor de tabacos, la foto de Martí, los niños jugando en la calle, la alegría del cañero en su colectivo de trabajo, los sensuales bailes y trajes con los que las parejas "arroyan" en el carnaval, y todo ello en el acto mismo de su acción visual. Al humo de las chimeneas, antepone la pared con la imagen del Che y la consigna política del momento, pintada a mano con una letra tan irregular como urgente. A la máquina o el coloso fabril, el hombre y la mujer, los niños. Lo humano es su primer

plano esencial. Luc comprendió que la historia que a diario aprehendía con la lente, más que tratarse de la de un proletariado a la manera de las teorías clásicas del socialismo europeo, era la de un pueblo y su gente: la masa anónima, urbana y rural, creyente o no creyente. De la mejor fotografía cubana de los sesenta, la suya es la menos épica, porque se distiende en la apreciación factual de la realidad. Fotografía sin estrés; a veces, caprichosa, honesta siempre. La otra fase del hacer y decir fotográfico de Luc Chessex durante los sesenta, y que igual define su compromiso con el acontecer revolucionario del momento, es aquella donde puso su talento y experiencia al servicio del quehacer mediático más representativo del decenio. Nos referimos a su labor como fotoperiodero itinerante de la agencia de noticias *Prensa Latina* y, en particular, a la realizada en la revista *Cuba Internacional*. Para los fotógrafos y diseñadores que laboraban en dicha revista, fue relevante la presencia de Luc entre ellos. En el conversatorio *Hablar de los 60*, celebrado en la Sala Majadahonda del citado Centro Pablo, la mañana del 5 de febrero del presente año, hubo un total acuerdo entre los asistentes en cuanto al ejemplo que para ellos representó la presencia del fotógrafo en su actividad editorial diaria, entendida esta en su sentido más amplio. La autoexigencia y rigor de Luc se puso de manifiesto en casi todos los testimonios dados por sus otrora compañeros y "jefes" en la emblemática revista, sobre todo, en lo que atañe al proceso de plasmación de la fotografía *a posteriori*. Es decir, su actitud y aptitud para asumir con responsabilidad y oficio los requerimientos que demandaba el revelado de una foto en cuanto a la química y el tiempo, así como su comprensión del resultado final en relación con su destino último, la página impresa, soporte definitivo y definidor de lo que había tenido inicio en la mente del hacedor de imágenes y, acto seguido, en el ojo de la cámara, antes de apretar el obturador. Vale recordar, por último, que todos los presentes en el mencionado conversatorio, incluido el agasajado, ya sin la figura esbelta con la que desembarcó en el muelle Luz, eran, por la época que nos ocupa, hijos de la Galaxia Niepce -entiéndase, antes de la era de la

fotografía digital. Circunstancia, a no dudar, que en modo alguno modifica la legitimidad y trascendencia de lo que entonces hicieron: lo que importa es haber sido un hombre de su tiempo... Y ellos lo fueron. No estaría del todo completa esta semblanza de la actividad de Luc en nuestra patria, sin mencionar su actividad docente: la cual le propició a jóvenes fotógrafos la oportunidad de entrar en contacto con un fotógrafo cuya sensibilidad y estética se enorgullecen de venir y aún permanecer "en el mundo del fotógrafo de siempre", según sus propias palabras. Fueros discípulos suyos, entre otros, Grandal, Figueroa y Enrique de la Uz, cuyas obras ya son parte inalienable de la historia de la fotografía cubana. Esto explica, por otra parte, su amistad y compromiso de trabajo con un artista y fotógrafo de la talla del cubano Raúl Martínez, quien fuera también un maestro de diseñadores y fotógrafos. Con Raúl y Mario García Joya, Luc compartió otra experiencia igual de importante, al formar parte de la emblemática exposición *Fotomentiras*.

Luc Chessex estuvo entre nosotros de 1961 a 1969, es decir, casi diez años del más intenso bregar de un pueblo por recuperar su dignidad y lugar en la historia contemporánea. De vuelta a Suiza, realizó ese mismo año la exposición *Le visage de la révolution*, en la que recoge su visión de la vida de los cubanos durante un periodo tan trascendental para el país como para su trayectoria profesional futura. Desde entonces su mirada se fijó y amplió en la aprehensión de la realidad "tercermundista", según la terminología política al uso en la época. Su obra contribuyó a ver la realidad otra de la Isla, así como sirvió de referencia al ámbito mediático y visual que se gestó al impacto de la dinámica y dramática desatada por el cambio revolucionario. Razones más que sobradas, para que la obra que realizara entre nosotros, como la de tantos otros impresores y grabadores extranjeros que nos visitaron en siglos pasados, sea ya parte inalienable de la cultura visual cubana de todos los tiempos. /

Todas las fotos: cortesía de Víctor Casaus



## Donación Brownstone en El Juanelo: tributo a la generosidad/

(Picasso, Miró, Erró, Calder,

Isabel María Pérez Pérez /

Favorecer la justicia social a través del arte resulta un empeño altruista. Si la labor proviene de una fundación suiza con sede en París que ya acredita en la Isla más de una década de trabajo, entonces, inexorablemente, hemos de detenernos y mirar más a fondo. Según mi experiencia, la mayoría de los proyectos de esta índole que se verifican en nuestro ámbito apuntan hacia otras direcciones: el arte y/o los artistas (de fuera y de dentro), las acciones de visibilidad (museos, intercambios de exposiciones, bienales) y las empresas de mercado (galerías, participación en ferias). Sin embargo, proponerse ayudar a conseguir justicia social: vale decir, proponerse a través de acciones concretas y sistemáticas superar los predios artistas-instituciones-galerías y sumergirse en los públicos, en la sociedad misma, sigue siendo hoy día una *rara avis* como vocación de mecenazgo cultural. El público, ese insalvable, hipotético, potencial y anónimo conglomerado de personas en quienes ha de verificarse la proyección social (y final) del arte no suele ser el destinatario de elección en primera instancia. Se trata de un vacío o carencia que persiste, incluso, en el llamado trabajo oficial o institucional. La justicia social, la equidad, la igualdad de posibilidades, la acción concreta de facilitar el acceso a los “bienes del espíritu”, tienen en la Fundación Brownstone[1] un gestor oportuno y persistente. Paso a paso, Gilbert Brownstone, su presidente, ha ido tejiendo una madeja de relaciones y prácticas) verificadas en proyectos concretos de muy diversa índole por todo el mundo. Baste citar, para Cuba, la donación a su pueblo -en depósito en el Museo Nacional de Bellas Artes- de una colección de más de cien piezas de arte moderno y contemporáneo de los principales gestores de la plástica de los siglos XIX y XX

rio. Podría haberse sumergido en las insondables cicatrices de sus cuadros o haber seguido también los derroteros de algunos de sus contemporáneos. *Con estos ojos cualquier mujer podría desfigurar el mundo si se lo propusiera*.<sup>[4]</sup> Pero allí, en El Juanelo, permaneció por veinte años Antonia, sembrando destrezas y confianza.

Aquel humilde espacio, que tras su muerte en 1995 ocupara la familia, desde 2004 se declaró Casa-Taller Antonia Eiriz. Allí, la actividad hacia la comunidad ha ido sumando en su influencia contagiosa a amigos, antiguos alumnos, trabajadores, instructores, artesanos..., también a Brownstone. Por azar, o quizás por la influencia de otra dulce mujer con nombre de montaña,<sup>[5]</sup> la Fundación fue a parar a El Juanelo para financiar los materiales necesarios que permitieran realizar los talleres programados para todo este 2013. Involucran esta vez a niños y adultos del lugar junto a otros de comunidades cercanas; pero también a dos centros penitenciarios de las inmediaciones, y por el particular entusiasmo de sus organizadores, parecería que a cualquier persona que asomase a la puerta. La justicia social, que quizás muy escurridiza le fuera a Antonia en algún momento, le debe a su iniciativa y empeño este oasis de colores brillantes en un entorno aún hoy desfavorecido. Afirma un amigo entrañable que ningún artista grande es tal sin una considerable cuota de sufrimiento. Antonia legó una obra enigmática y desgarradora, desconcertante, reflejo de un tiempo convulso y contradictorio. Esta mujer, íntimamente ligada a lo trágico, furiosamente visceral, de erosionada sensibilidad, abrió una brecha para el acercamiento genuino al arte popular desde la creación misma. Todo lo que su genio legó persiste en aquellas tablas tercaamente azules de El Juanelo. Alberga hoy, también, otro gesto de una mano solidaria. /

Todos estos parecieran macro-proósitos, avalados por la lógica difusión que los acompaña, y por la masiva gratitud que generan. Pero también Gilbert, conocido en ciertos círculos como **nuestro hombre en La Habana**,<sup>[2]</sup> ha buscado incidir en perímetros más cerrados, en escenarios exiguos, aquellos donde la relación con el arte o lo artístico cobra tintes particulares. El Juanelo, una comunidad periférica del núcleo capitalino, de acceso incierto en el ya remoto San Miguel del Padrón, busca trascender su fatalismo aferrado a mantener activa la chispa que encendiera Antonia Eiriz al inicio de los años setenta del pasado siglo. Esta artista, *incommovible en su creencia en el poder creador de la gente*,<sup>[3]</sup> emprendió desde su casa natal y hacía sus vecinos un trabajo incansable enseñando las técnicas del *papier mache*. Y desde allí desplegó serpientes, mariposas, máscaras fantásticas, nacidas del impulso creativo de la gente común, probablemente hechizados al transfigurar tiras de periódicos, mercurcromo y harina de trigo en una explosión de maravillas.

Complejas y controversiales, dolorosas y probablemente inexcusables, las razones que llevaron a una de las más potentes artistas de aquella década a pulsar los resortes creadores de la gente común con tal dedicación. Ese afán por refugiarse de su propia obra personal tiene su génesis en la angustia, las incomprendiones, la segregación. Pero ello no lo hace menos merito-

## Herman Nitsch en La Habana /

## [Entrevista a Jorge Fernández]

¿Para una Bienal como la de La Habana con una historia bien marcada, y para el Centro Lam como entidad gestora, qué repercusión tuvo la realización de *Aktion 135. Teatro de Orglas y Misterios* de Herman Nitsch?

Creo que ha sido algo memorable algo significativo que estuviera Herman Nitsch. Para muchas personas fue algo raro, aunque la Bienal históricamente siempre ha traído artistas que no pertenecen a las zonas geográficas de investigación, entendidas estas como América Latina, el Caribe, África, Asia y Medio Oriente. A cada curador o especialista le corresponde una de estas áreas. Ellos investigan y hacen un diagnóstico previo a la bienales, siempre que se pueda ir y cuando no se puede ir mediante la información que nos brinda algún amigo o información que se saca a través de Internet.

Ese sentido de trabajo que proviene de su gestación, de su fundación no se traicionó en la Oncena edición, simplemente se mantuvo. De hecho hemos repetido en muchas entrevistas que nos han hecho que la relación centro y periferia no tiene la idea histórica que se pensaba hace unas décadas. Tú puedes ser centro estando en la periferia y periferia estando en el centro. Pienso en Gabriel Orozco que hizo una retrospectiva en el MoMa, en Berlín, en el Guggenheim de New York. Es decir, ha pasado por los grandes museos del mundo y vive entre México y New York. Y así sucede lo mismo con Damián Ortega, con Rafael Lozano Emer, que estubo aquí y es un artista de origen mexicano, pero reside en Canadá. Ya estos artistas están circulando a un nivel diferente no con la concepción clásica tercermundista ni nada por el estilo. Yo creo que fue bueno que esta bienal trajera un grupo grande de artistas de una gran relevancia a nivel internacional y creo la iniciativa fue muy bien acogida.

Entre los artistas de mayor trascen-

dencia fue Herman Nitsch, por su historia y trayectoria el que acaparó la mayor atención. Marina Abramovich, que también estuvo aquí, dijo que ese había sido el maestro de todos ellos. Nitsch comenzó ya en el año 1957 con el Accionismo Vienés. La genealogía del *performance* es muy antigua, algunos reconocen a Hugo Ball en el Cabaret Voltaire, evidentemente Fluxus y otros antecedentes interesantes. Ya lo que es el *performance* y poner al límite la relación con el cuerpo creo que el Accionismo Vienés tiene una actitud casi primigenia en la historia del arte. Se moría por la patria, por una canción, pero creo que los accionistas vieneses son los primeros que murieron en el arte, y murieron por hacer arte y la muerte física real fue parte de la obra. No es ya tocar el tema de la muerte, sino vivir la muerte desde su propia experiencia. Ahora se habla del arte como experiencia y el Accionismo Vienés en ese sentido fue un movimiento esencial. Muchos de ellos, incluyendo a Nitsch tuvieron que ir a la cárcel pues era una práctica bastante contestataria. Ya New York se había convertido en el centro cultural más importante, y sin embargo, por Viena aparecía un movimiento de esta naturaleza sensorial. Y en este sentido, Herman Nitsch fue un padre fundador de todo lo que vino después.

Es un hecho su influencia en toda la referencia que nosotros podemos tener sobre el *performance*. Por ejemplo, en la obra de Ana Mendieta que, aunque no se formó como artista en Cuba es de origen cubano, y también jugó un papel esencial en todos los cambios que tuvo el *land art*, el arte conceptual, el *performance*, con su mirada femenina y subjetiva. Y tanto es así, que en casi todos los catálogos que comentan la obra de Ana Mendieta refieren la influencia de Herman Nitsch. Después yo, como profesor en el Instituto Superior de Arte, al estar cercano a las promociones de artistas emergentes, siempre vi una tendencia hacia lo escatológico: sobre todo en la obra de un joven que admiro y respeto mucho como Carlos Martíel. Es una manera enérgica, vital, auténtica de entender el *performance*. Por supuesto, son procesos: no hablo ni a favor ni en contra, ni cuestiono nada. Pienso que los pro-

cesos se dan más allá de las personas. La realidad es cambiante, las circunstancias otras y, por tanto la manera en que se producen las cosas es diferente y hay que asumirlo así. Y en ese sentido Carlos ha revertido todo eso. El no está hablando desde la piel de otro, sino desde la suya propia. Cuando le comenté a Carlos sobre la propuesta que Nitsch traía a Cuba, él fue el primero que se ofreció para ser modelo en su *performance*.

En un viaje a Italia pude contactar con Herman Nitsch, a través de la Fundación Morra en Nápoles, y comenzamos a coordinar una exposición. Al final me pareció más interesante poder vincularlo a esta Bienal, mas cuando estamos hablando de los imaginarios sociales y de la esfera pública, cuando estamos hablando de transgredir límites en la propia naturaleza de la creación. Por eso creo que fue esencial traer a Nitsch, y lo que sucedió también con los estudiantes y con el público. Nitsch es relacional antes de que Nicolás Bourriard hablara de la estética relacional. Lo más importante no era traer objetos ni reliquias de Nitsch: sino simplemente tener su presencia y que él interactuara con los muchachos allí, y por supuesto, la acción pedagógica que también generó eso en el ISA como espacio y lugar de acción. Tuvo un protagonismo fuerte dentro de esta Bienal, y no me arrepiento porque todos los artistas que estuvieron allí también quedaron encantados de ejercer un trabajo más personal con los estudiantes. En el caso de Nitsch, creo que la clave fue eso, integrar gente de música, de teatro, cosa que a veces cuesta trabajo encontrar en las diferentes expresiones del arte para conformar un proyecto en común como lo fue *Aktion 135. Teatro de la Orgia de los Misterios*. De hecho, el propio artista en su formación fue como organista y después trabajó el *performance*. Es un compositor musical, ahí están sus discos; también escribe. Recientemente acá estuvo María Graf, una de sus asistentes, y trajo tres tomos en alemán de todo su pensamiento filosófico. Una bienal es una vorágine, es un volcán en erupción donde van surgiendo las cosas, y si te toca dirigir un proceso como este no tienes la posibilidad de seguir al detalle

cada una de las cosas que van sucediendo: es algo totalmente imposible. Tú tienes la idea, una pequeña concepción; pero después una cosa es eso y otra lo que pasa en la práctica. Para mí fue una experiencia muy reconfortante el encuentro que se hizo hace unos días con los estudiantes que participaron, las cosas que hablaron, las experiencias que compartieron lo que tuvieron que desnudarse ante tanto público y lo que eso significó. Otros vivieron momentos apasionantes; pero todos al final hablaban de la libertad -no en su sentido clásico siempre mediatizada por la política-, sino de esa libertad individual del ser humano, de sentirte libre y venterte a ti mismo, como el Quijote. Hay una frase de él que a mi me encanta que dice algo así como: "...venía vencedor de todas las batallas", que era haberse vencido a sí mismo. Creo que uno mismo es el juez más fuerte que tiene cualquier persona. Y ese sentido de liberación pienso que fue el elemento común de todos los muchachos que estaban hablando allí, narrando de manera directa sus vivencias.

La obra donada es una reliquia, -así le llaman ellos-, donde está una sábana con la sangre del *performance*. Por supuesto, con la firma de Nitsch, y alrededor se va cubriendo con un marco gigantesco de todas las fotografías que fueron los registros documentales de lo que fue sucediendo en el *performance*.

¿Para próximas ediciones piensas seguir invitando a personalidades relevantes del arte mundial?

Claro, yo pienso que hoy las bienales más allá de rompete el cerebro y hacerte agua la cabeza buscando un concepto deben ser una experiencia para la gente. Cada día creo más en todo lo que sucede fuera del templo artístico, y lo que quede dentro del templo tiene que ser algo que incorpore un poquito más la experiencia humana. La bienal tiene que ser un espacio de colaboración real: no colaboración entre artistas, sino entre personas que estén de alguna manera diseñando y participando de un proyecto como ese. /

Entrevista: Equipo Noticias de Artecubano



Herman Nitsch / Aktion 135. Teatro de Orglas y Misterios / Performance / Instituto Superior de Arte, Oncena Bienal de La Habana / 2012 /

### NOTAS PARA UN REENCUENTRO/

Rubén del Valle Lantarón (Presidente del Consejo Nacional de las Artes Plásticas)

La Feria Internacional del Libro de La Habana es nuevamente un espacio para el encuentro, la confluencia y el diálogo entre las culturas. En esta oportunidad, sabidamente se ha dedicado la edición a Angola. No se puede contar la historia cubana de las últimas cuatro décadas sin mencionar las estrechas relaciones entre nuestros países; sangre cubana abonó aquellas lejanas tierras. Pocas veces se han escrito páginas de tanto heroísmo y desinterés entre dos pueblos tan aparentemente diferentes y distantes entre sí.

Sin lugar a dudas, África resulta una de las matrices fundacionales de nuestra identidad. Importantes y trascendentales aportes hicieron a nuestra cultura los hijos de ese gigantesco continente traídos a nuestras tierras como esclavos, y quienes luego contribuyeron en buena medida a la riqueza que se generó en la Isla al convertirla en uno de los sitios más prósperos de la época. Esa mixtura de credos, visualidades, costumbres, ritmos, etnias, contribuyó a modelar al cubano que somos hoy. De ahí la pertinencia de la idea de Fidel de que, en Angola, Cuba pagó la deuda que tenía con África.

Luego del triunfo de 1959, una de las principales preocupaciones del joven Estado revolucionario fue fomentar y fortalecer las relaciones de la Isla con aquellos países que, al igual que Cuba, acometían proyectos anticolonialistas y emancipadores por todo el orbe. Así, se emprendieron diversos programas de acercamiento e intercambio con múltiples pueblos africanos, que no solo se circunscribieron al apoyo a los movimientos de liberación nacional que tuvieron su auge por aquellos años, sino que también buscaron correlación en el campo de la política, el fomento de la justicia social y la cultura en sentido general.

## Tiempo y memoria/

David Mateo /



Artistas angolanos y cubanos durante la inauguración de la muestra /

La historia de las relaciones entre Angola y Cuba está cargada de memorias de sucesos intensos y definitorios, registrados, sobre todo, en los terrenos de la política y la ideología, pero, ¿cuánto influyeron esos hechos en los procesos culturales de cada país?, ¿cómo impactaron en el desarrollo de una sensibilidad artística, en la conformación de concepciones y procedimientos creativos?

La exposición colectiva *Reencuentro* pretende ofrecer algunas evidencias acerca de este tema. No es una actividad más en el espacio de homenaje que habitualmente la Feria Internacional del Libro de La Habana tributa a otro país dentro de su programa, en los que suelen involucrarse también manifestaciones de la música, el teatro y la danza: estamos ante un proyecto de complementación cultural. Esta muestra, cuya idea surgió del contacto renovado entre artistas conocidos de Angola y de Cuba, tiene la intención de reactivar un sentido de aproximación y diálogo, inducir un balance de evolución entre la producción artística de autores angolanos, -algunos formados en las escuelas de arte cubanas-, y un grupo de creadores de la Isla que cumplieron misión internacionalista en Angola durante los años setenta: cuatro de ellos vinculados a labores de pedagogía y asesoramiento institucional: Eduardo Roca (Choco), Nelson Domínguez, Ernesto García Peña y Rafael Paneca, y uno, Rafael Zarza, como parte, exclusivamente, de la misión militar.

Hace tiempo que no se realizaba una exposición con este enfoque, apoyada en la documentación y la confrontación directa de obras y poéticas cuyas esencias o pretextos remiten -directa o indirectamente- al desenvolvimiento de una época, de un acontecimiento histórico: épocas y acontecimientos que comienzan a ser olvidados por las nuevas generaciones de investigadores y críticos de arte. Durante las primeras ediciones de la Bienal de La Habana se llevaron a cabo importantes proyectos expositivos para favorecer el intercambio promocional entre artistas de ambos países, y desde esa fecha hasta la actualidad, en cada una de las distintas versiones curatoriales del evento ha prevalido el interés por los artistas angolanos dentro de la representación africana. En el año 2005 la profesora norteamericana Judith Bettleheim curó una exposición colectiva que denominó *AfroCuba: work on paper, 1968-2003*. Aunque su propuesta no trabajaba de manera prioritaria los nexos culturales entre Angola y Cuba en el ámbito de las artes plásticas, en ella fueron incluidos artistas cubanos que habían cumplido misión internacionalista en aquel territorio y mostraban en sus obras claros testimonios del tránsito -algunos de ellos aparecen en *Reecuentro*, como Choco, Nelson y Zarza-, pero se trataba de la verificación de una parte representativa del fenómeno, no incluía la contraparte angolana como ahora lo propicia esta exposición de la 22 Feria Internacional del Libro.

Me atrevería a asegurar que todos, o casi todos los artistas cubanos que pasaron por Angola en la década del setenta (muchos más de los que incluye *Reencuentro*) recibieron un fuerte impacto en el aspecto humano y cultural. Desde el punto de vista humano, ese impacto puede haber tenido matices favorables o adversos, pero en lo que se refiere al orden cultural y artístico todos han ofrecido evidencias en sus obras de haber asumido la contingencia de viaje como proceso de aprendizaje excepcional: por un lado, la inmersión directa en los acervos culturales y, por el otro, la exploración en los contenidos activos de determinadas tradiciones artísticas.

Rafael Zarza, grabador y pintor, se desplazó por casi todo el territorio angolano e integró a su misión el estudio autodidacta de elementos de la cultura visual, como las máscaras, las calabazas pigmentadas, las flechas y las ceremonias. No hacía sus notas y apuntes de manera mimética, sino tratando de fusionar el compo-

En este contexto florecen innumerables acciones para el rescate y la jerarquización de los aportes africanos a nuestra nacionalidad. Síntesis de estas contribuciones en el terreno de la creación visual resulta la figura de Wilfredo Lam, el más universal de los artistas plásticos cubanos, quien bien pudiera resumir ese proceso de transculturación, hibridación y maridaje entre los grandes aportes de las vanguardias artísticas europeas del siglo XX y el potente impacto de las culturas originarias africanas. Precisamente, como homenaje a su figura, tras su muerte y por iniciativa de Fidel Castro, surge la Bienal de La Habana, que buscaba fundar un espacio en Cuba para el conocimiento y la interrelación entre los imaginarios visuales de aquellos países que formaban parte del Tercer Mundo: los desfavorecidos, segregados, marginados y olvidados por los grandes circuitos hegemónicos del arte y la cultura.

No es casualidad que en su temprana segunda edición, ocurrida en 1986, fuera el angolano Antono Ole uno de sus principales premios. Con esta distinción se ponía en valor el extraordinario arsenal creativo que ese continente, y ese país en lo particular, suponían para la visualidad contemporánea. A través de los años y las sucesivas ediciones, el evento ha mostrado un particular interés en exponer lo más audaz y experimental de las producciones simbólicas contemporáneas de ese territorio.

Este *Reencuentro* que nos propicia hoy la Feria del Libro es expresión de los estrechos y dinámicos nexos que se han tejido entre nuestras instituciones, nuestros artistas y nuestros hombres y mujeres. Creadores de ambos lados del Atlántico se reúnen en los espacios de San Carlos de La Cabana, otrora símbolo del poder colonial, para nuevamente apostar por la emancipación del hombre: esta vez a través del espíritu. /



Vista parcial de la sala /

mente hispano con el africano. El resultado de esas exploraciones e investigaciones personales se ha estado reflejando durante todos estos años en sus magníficos grabados, lienzos y dibujos. Para Paneca fue muy importante el estudio de los esgrafiados, el tratamiento de la iluminación en la escultura angolana, sobre todo en las realizadas con marfil. Todo el trabajo de la figura humana en su obra ha estado influenciado por los procesos formales que pudo corroborar en las artes plásticas angolanas, en particular el uso del movimiento, la dinámica de las líneas y el empleo de las formas sintéticas, sugeridas.

La estancia de Ernesto García Peña no generó, como en los casos de Zarza y Paneca, una huella explícita en su obra en cuanto a la conformación de procedimientos y metodologías de creación.

Sin embargo, le brindó la posibilidad del distanciamiento en relación con su obra anterior realizada en Cuba, la opción de un enriquecimiento informativo, y abrió su conciencia acerca de la necesidad de un cambio. El contacto con los creadores angolanos le permitió, además, comprobar cómo se entendía y asimilaba el acervo cultural europeo.

Quizás con un poco más de énfasis, estas influencias sociales y artísticas se manifestaron también en las obras de Choco y Nelson, quienes, no solo han realizado pinturas y grabados en los que se abordan temas o acontecimientos desarrollados en tierras angolanas: sino que muestran en sus estrategias formales una interconexión con recursos y efectos devenidos de la perspectiva cromática, dibujística y compositiva de la visualidad africana.

Podríamos poner varios ejemplos de esa inmersión, pero pienso de manera rápida, digamos, en esa excelente cabeza de mujer africana que Choco concibió en el año 1989, y en el lienzo de mediano formato de Nelson que lleva por título *La masacre de Kasinga*, de 1978.

La exposición *Reencuentro* trasciende en sí misma ese espíritu de reuñificación y remembranza para convertirse en documentación actualizada sobre los puntos de contactos formales y temáticos que pudieran reconocerse entre las artes plásticas angolanas y cubanas. En la muestra ha sido incluido un magnífico conjunto de obras escultóricas seleccionadas por los propios angolanos. Las piezas, realizadas por los artistas Amândio Vemba, António Toko, António Tomás Ana, *Etona*, João Mabuaka, *Mayembe*, y Ana Suzana David, *Kiana*, por momentos me recuerdan las esculturas del ya disuelto Grupo Antillano; el cual tuvo un fuerte protagonismo en la escena artística cubana durante los años setenta y ochenta, cuyas metodologías y aportaciones han sido poco reconocidas y documentadas, y corren el riesgo hoy día de ser desestimadas dentro de la tradición escultórica, específicamente las que conclimen al trabajo con la madera.

En las obras de estos cinco escultores angolanos se aprecia una recreación espontánea, imaginativa, de la figura y el rostro huma-

## ¡quemarlo todo! /

Suset Sánchez /

El pasado 25 de enero quedó inaugurada la instalación *Candela* del dueto Los Carpinteros en el espacio Abierto por Obras de Matadero Madrid (la obra podrá verse hasta el 21 de abril), uno de los complejos culturales más emblemáticos de la capital española, que abrió sus puertas en 2007 en lo que fuera el antiguo Matadero del barrio de Legazpi en el sur de la ciudad. El programa Abierto por Obras, dedicado a la realización de proyectos *site specific*, y por el que han pasado, entre otros, artistas como Marlon de Azambuja, Jannis Kounellis, Pablo Valbuena, Daniel Canogar, Ínigo Manglano-Ovalle, Mateo Maté, el dúo Cabello/Carceller, Fernando Sánchez Castillo, Jordi Colomer o Carlos Garaicoa, se ubica en la otrora cámara frigorífica del Matadero, un lugar de imponente arquitectura industrial al que se añade la memoria de sus preteritas funciones relacionadas con la muerte, la violencia y la sangre. A la anterior carga simbólica del recinto se suma, además, un incendio ocurrido durante los años noventa del pasado siglo, que dejó completamente calcinados los muros del edificio, los cuales mantienen esa huella tras la rehabilitación del inmueble y otorgan un sello distintivo al actual marco de exposiciones.

Hay que mencionar que este enclave de experimentación visual superpone con cada propuesta artística, un nuevo referente plástico que complejiza la memoria de la propia nave y supone un reto para el trabajo espacial. Con estos antecedentes se enfrentaron Marco Castillo y Dagoberto Rodríguez cuando irrumpieron en Abierto por Obras, muchos meses antes de la inauguración de *Candela* para iniciar el proceso de pensar la intervención en ese contexto particular.

inaugura la temporada de exposiciones de 2013 en Matadero, no es ajena tampoco a otra serie de significados donde es imposible obviar la energía renovadora e incendiaria que atraviesa las calles de Madrid, tras un año de cambios políticos inútiles, revueltas sociales, una profunda crisis económica y agotamiento de los modelos de gobierno y representatividad de las democracias occidentales. Es tal vez la evocación poética de la mecha que ha prendido el clamor de las multitudes en el Norte de África con la Primavera Árabe, desde la Plaza Tahrir en El Cairo hasta Times Square con el movimiento Occupy Wall Street, pasando por la madrileña Puerta del Sol y los Indignados del 15-M, por Grecia o Portugal. De modo que aquí hablar de contexto excede la condición espacial y refiere un tiempo presente en el que el impacto social, humano y ambiental de la desastrosa gestión del mundo se está poniendo en cuestión en esos conatos de fuego que aparecen por doquier como polvora de rebelión.

Sin embargo, si echamos la vista atrás y reparamos en obras anteriores de Los Carpinteros, es posible darse cuenta de que esta *Candela* que lo cubre todo tiene su genealogía a través de un conjunto de piezas donde no sólo los artistas demuestran la habilidad en el tratamiento dramático del espacio expositivo, sino en el dominio del tiempo y la acción como acontecimiento estético. Tal es el caso

de propuestas como *150 People* (Art Basel, 2012), una instalación en la que ciento cincuenta trajes que reposan sobre los bancos de una capilla han sido abandonados por los cuerdarios, como si se tratase de una fuga colectiva de la misa, del abandono del sacramento o una irónica transubstanciación. La *Conga irreversible* en la Oncena Bienal de La Habana (2012), esa suerte de inversión carnavalesca, de representación de un mundo al revés o rito funerario, vindicación de un luto ahorado, un velatorio que no termina. La *Sala de juntas* en ARCO 2011, una onda expansiva que hace estallar los objetos de una habitación, haciéndoles volar por los aires, fragmentándose, quedando suspendidos en un caos de forma y materia: representación de una milésima de segundo que reconstruye una escena imposible de captar a simple vista por el ojo humano, modelado de una arquitectura visual del tiempo: algo se está poniendo en cuestión en esos conatos de fuego que aparecen por doquier como polvora de rebelión.

En cualquier caso, parece haber un alegato ontológico en todas estas obras, donde Los Carpinteros deconstruyen, desarticulan y quiebran antes de crear y de que surja la nueva forma como restitución del objeto de la mirada. Quizás porque es simbólica-

mente imposible construir a partir de lo que ya está roto. Las ruinas sólo son el acomodo nostálgico de la memoria: pero su función y presencia en la realidad devienen el vestigio de un fracaso, de un sistema que ha perdido su lógica, de la barbarie. Quemar constituye entonces una práctica de limpieza y de ocultación del pasado, purga y redención, desaparición de las pruebas de nuestra vergüenza, de la ignominia de nuestra especie. Como juguetones y tramposos componedores de entuertos surrealistas, de asociaciones imposibles e irónicos híbridos morfológicos, Marco y Dagoberto, Los Carpinteros, saben que la madera carcomida por termitas hay que quemarla. ¡Hay que quemarlo todo!

Es cierto que el fuego ha sido herramienta colonial, inquisitoria, que también ha encarnado las purgas más deleznaibles en la Historia antigua y moderna, las claves piromanas egolátras contra la diferencia. Sin embargo, nos interesa aquí esa alegoría del fuego como vida y transgresión, que recorre los incursos mitológicos desde el acto heroico del Titán Prometeo que roba el fuego a los dioses para dárselo a los hombres y las mujeres. En este sentido, es imposible obviar un pasaje de la historia de Cuba asociado a un acto fundacional del concepto de patria como el incendio de Bayamo en 1869. Más allá de los paralajes de este hecho desde las perspectivas de la historia y el mito en el imaginario popular, o de las interpretaciones que

comporte el mismo dentro de la historiografía cubana, parece que significados como rebelión o resistencia podrían adscribirse perfectamente desde cualquier ángulo con el que se observe este episodio de insubordinación ante el poder colonial español. No deja de ser una curiosa o perspicaz coincidencia que más de un siglo después vuelvan unos artistas de origen cubano a provocar un incendio en el mismo centro del territorio español, en una época de claro empaque neocolonial, de visados negados, hipocresía y xenofobia.

Son esas vueltas azarosas que dan las historias y los relatos las que ponen el acento de la sospecha detrás de las imágenes que construyen Los Carpinteros: textos abiertos y evocativos que escapan de sus hacedores para iniciar una deriva por los rincones del sentido. Parece que en ese trayecto incierto las pistas que vamos encontrando son más contundentes que la seducción visual de una obra que es consciente de su nada disimulado esteticismo. De momento, quien estas líneas suscribe prefiere quedarse absorta mirando los hilos encendidos de esas llamas, esa *Candela* a punto de devorarlo todo como un intento de refundar la nación. /



Los Carpinteros / Candela / MDF pintado, luces y leds / 2013 / Dimensiones variables /

Vista de la exhibición: Candela, Matadero Madrid, 2013. Foto: Paco Gómez. Cortesía Matadero y Sean Kelly Gallery /

Yoan Capote / American Appeal III / Óleo, anzuelos y puntillas sobre plywood / 2006 / 130 x 235 x 8 cm /



## Esperando la caída de los ídolos\*/

Orlando Hernández /

Nadie se interesa por las cosas pequeñas, aparentemente triviales, insignificantes; por las cosas y personas comunes y corrientes, sin nombre, sin fama, sin brillo. Solo parece importar aquello que tiene algún valor como ícono, como fetiche, como ídolo, ya sea religioso, deportivo, artístico o político. Algo o alguien que motive inequívocamente el aplauso, que permita el despliegue del gesto admirativo, de reverencia, de devoción. De esta manera la variadísima realidad se ve reducida a unos pocos ejemplos sobresalientes. Todo lo demás (el 99%) se convierte en simple accesorio, en comparsa, en relleno.

Solo interesa lo que ya es importante, lo que todos han aceptado como valioso, como prestigioso, aquello que una serie de mecanismos (no pocas veces amañados) de promoción y autopromoción ha convertido en paradigma, en modelo. El líder político que sobresale de entre la multitud anónima gracias a sus discursos demagógicamente convincentes o a una campaña electoral bien financiada. La marca comercial que hace invisibles a sus competidoras (quizás con productos de mayor calidad) por haber contado con anuncios publicitarios más atractivos e insistentes. El atleta que ha impuesto (pero solo momentáneamente) un nuevo récord que otro romperá al día siguiente. La obra de arte que ha logrado situarse en las bienales o en los grandes museos y es reproducida como obra maestra en libros, revistas, catálogos, postales, mientras otras obras igualmente atractivas quedan para siempre en la sombra, en el animato, como los artistas que las crearon. Y desde luego, el Dios de aquellas pocas religiones cuyo ejercicio proselitista ha logrado alcanzar mayores éxitos. ¿Qué sucede con todo lo demás, con lo restante? ¿Qué beneficios puede obtenerse de esta costumbre reductora de atender solo a un fragmento de la realidad, por relevante que sea o que parezca ser?

El arte visual cubano de las últimas décadas ha utilizado un grupo de íconos que indudablemente poseen cierta capacidad para representarnos como colectividad social, cultural, humana, desconectando las inevitables inconformidades y disidencias: el mapa de Cuba, la bandera cubana, las palmas, los botes y balsas de la emigración, algunos elementos de gusto *kitsch* propios de la cultura popular, el Morro, el Malecón, las ruinas de La Habana, José Martí, el Che, la Caridad del Cobre, San Lázaro, y algunos objetos y símbolos rituales pertenecientes a las religiones afrocubanas de Palo Monte, de Abakuá, de la Santería, de Ifá, entre otros. Algunos grandes íconos -especialmente de los llamados “líderes históricos” de la Revolución- fueron aclamados como ídolos en determinado momento y han sido ampliamente representados por la fotografía periodística y el cine documental, pero sus imágenes no han sido abundantes dentro del arte cubano. Sobre ellos pesa una especie de prohibición, de tabú -como las prohibiciones musulmanas de representar a seres humanos o animales- que muy pocos artistas residentes en Cuba han desconocido o burlado. José Ángel Toirac ha sido quien con mayor frecuencia y de manera más aguda y original ha utilizado dentro de su obra esos embarazosos expedientes. Otros artistas han recurrido a algunos conceptos, apelativos, calificativos, como los que ha inscrito en sus obras José Ángel Vincench: “Gusano”, “Escoria”, que han quedado enquistados en el vocabulario de un sector de la sociedad cubana para denominar a los “antihéroes” o personajes políticamente impopulares desde la perspectiva del poder oficial.

Mirando el asunto de manera tajante, radical, se trata en muchos casos de íconos viejos, pertenecientes a la “tercera edad”, de imágenes que quizás han comenzado a desgastarse, a perder algunas de las virtudes que tenían hace medio siglo, cuando las “repeticiones” del Che, de Martí realizadas por Raúl Martínez eran reflejo fiel de nuestras efusiones épicas, que llegaron a alcanzar su apoteosis con obras como *15 repeliciones de Martí*, realizada por este mismo artista en 1966.

Algunos íconos, desde luego, nunca han perdido su potencia significativa, pero el arte cubano tendrá que ir incluyendo en su repertorio otras muchas imágenes si quiere llegar a representar en toda su amplitud eso que hemos imaginado como “lo cubano”, y que no es una condición estática, estancada, sino todo lo contrario. El arte cubano tendrá que ampliar su panorama iconográfico si quiere “ilustrar” eso que siempre hemos colocado en lo alto como un blasón, como un escudo de armas que nos identifica y nos diferencia, o como un talismán que nos ampara donde quiera que estemos, ya sea en La Habana, Madrid, París, New York o Miami.

¿Cómo representar “lo cubano” sin necesidad de acudir o hacer versiones y variaciones de los mismos íconos? Las generaciones más próximas de artistas se han desentendido casi por completo de esa necesidad. Ni siquiera se lo han planteado como programa. Lo han olvidado, sencillamente. ¿Será “cosa de viejos” esta preocupación por representar la identidad cultural cubana, “lo cubano” en el arte? ¿Habrá necesidad de representar algo, de reafirmar algo, de aferrarnos a algo para seguir siendo cubanos? ¿No nos basta con serlo?

Sabemos muy bien que no somos solamente ese conjunto de imágenes que antes hemos mencionado. Que “lo cubano” está compuesto por mucho más, a veces solo visible como ingrediente inmaterial, emocional, como gesto, como actitud, y que no siempre resulta identificable en las imágenes, en la superficie. ¿Qué sucede entonces con nuestros ya establecidos patrones de valor cuando un ícono tan reconocible de la cultura norteamericana, especialmente neoyorkina, se convierte de pronto en objeto de la representación de un artista cubano, como es el caso de los atractivos rascacielos enrollados de Alexandre Arrechea o de los que construyó con miles de anzuelos Yoan Capote? ¿Es New York una ciudad cubana? ¿Son cubanos los Budas de Carlos Quintana?

¿Acaso no son cubanas las imágenes de objetos rituales y deidades no-cubanas, es decir, natiwo-americanas, aztecas, amazónicas, africanas, que ha pintado y dibujado José Bedía a lo largo de toda su carrera? ¿No son cubanos los *Dollarscapes* de Pedro Álvarez y las deconstrucciones simbólicas del mismo afamado billete que ha hecho Clara Morera? Detengámonos en estos ejemplos. ¿No resulta paradójico que el dólar norteamericano -cuya simple tenencia fue penalizada durante mucho tiempo en Cuba- se convierta en un ícono capaz de representar de cierta manera “lo cubano”? ¿No es cubano el deteriorado y aparentemente nostálgico anuncio de la Shell de Kadir López, a pesar de

que hace mucho tiempo que esa gasolina no mueve ningún motor en nuestra isla? La lista de ejemplos de este tipo va en aumento.

Atendiendo a estas circunstancias, habría que preguntarse, ¿para qué sirve “marcar” tan enfáticamente -como también acostumbrban hacer los perros- el territorio de nuestra Nación con unos pocos signos locales ultrarreconocibles? Ya hemos visto que a fin de cuentas cualquier signo puede servir a estos propósitos. No importa si cambiamos de pelaje, de apariencia, como sucede con las misteriosas metamorfosis geo-poéticas que ocurren en los mapas de Ibrahim Miranda o en los gigantescos ambientes a la vez coloniales y futuristas de Douglas Pérez. Al final, siempre somos los mismos.

Nuestra imagen de Cuba se ha ido ensanchando, diversificando, haciéndose cada vez más compleja, menos predecible. No importa si mostramos un rostro o una máscara. Si ensayamos frente a los otros una risa, una mueca o un gesto indiferente o despectivo. Incluso podemos convertirnos en un jinete sin cabeza, con todas las señas de identidad tachadas, borradas. Y así y todo seguiríamos siendo igualmente cubanos, cubanas.

El arte -como la sociedad- generalmente se mueve entre la idolatría y la iconoclasia. Adorando y destruyendo ídolos para sobrevivir, para avanzar. ¿Para qué otra cosa sirven los ídolos sino para destruirlos periódicamente? Una animación en 3D de Fernando Rodríguez titulada *Mandarria y Matraca* hace coexistir de manera inteligente y humorística los dos extremos de esa supuesta alternativa (amor-odio, adoración-destrucción) mediante un paseo imaginario por la historia del arte cubano de los últimos años. Con esta obra, Rodríguez celebra y a la vez se burla cariñosamente de los artistas y obras emblemáticas de los ochenta y los noventa utilizando para ello una forma creativa hasta ahora poco empleada en nuestro medio. Demuestra que es posible (y quizás deseable) admirar, pero a la vez ironizar o incluso burlarse abiertamente del pasado con el fin de mantenernos alejados de su gravitación, de su peso muerto.

Nos mantenemos esperando por la caída de los ídolos mientras sin darnos cuenta reforzamos maquinalmente la imagen de la Nación mediante el uso de ídolos viejos, envejecidos. No dudo que esto pueda ser una opción para muchos, pero una opción que no deja de ser melancólica, patética. Probablemente no logrará garantizar un futuro de total libertad por el arte cubano. Ni para nosotros como sociedad. Necesitamos ídolos nuevos para los nuevos tiempos que inevitablemente vendrán. Y acaso ni siquiera sea necesario ningún ídolo. /

La Habana, noviembre, 2012.

\*Palabras al catálogo de la exposición Esperando el ocaso de los ídolos. The Shelley &amp; Donald Rubin Foundation, The 8th Floor New York, 2013. Muestra colectiva curada por Rachel Weingest y Orlando Hernández.



Fernando Rodríguez / Mandarria y matraca / cortometraje de animación / 2007 / 17:13 min /



Pedro Álvarez / De la serie Romantic Dollarscape / 2003 /

6> Obviamente, esta pieza que

7>



...>\_OS>windows>Fon

#### Frecy /

Hablar del arte, sea cual fuere su medio expresivo, es volver a modelar-nos nociones y respuestas "esperadas" por nuestras bases culturales. De lo contrario nuestra comunicación con un individuo amazónico o un monje tibetano sería hartó feliz. Mas ellos quizás no comprendan del todo, como tampoco nosotros de ellos, nuestras trampas culturales. Por eso hablar de arte resulta algo exclusivo para algunas sociedades y dentro de ellas para algunos segmentos o estratos.

El problema empeora cuando nos ceñimos a las artes visuales. Siempre procurando un camino supuestamente progresivo desde el orden simbólico, expresivo y más acá conceptual. Porque nuestro arte ha rebasado el sentido heracliteano, en parte por ciertas limitantes del mismo en cada época, para rehacerse el poder de la palabra y del texto como evocador desde lo visual.

Hay una diferencia sustancial en el modo en que el lenguaje es recibido por la cultura. Implica un proceso, una suerte de comienzo y final, donde se decodifican sonidos, imágenes y espacios afines que englobamos en los reinos idiomáticos, escriturales y documentales: aunque un documento pueda tener más diversas naturalezas, como la de una pintura *sensu strictu*.

Mas, sí es tácita la idea que desde la segunda mitad del siglo XX hasta hoy el valor de lo escritural ha venido adquiriendo un espacio mayor dentro de la visualidad: sobre todo por las aportaciones desde el conceptualismo "duro" de comienzos de los setenta hasta el más reciente.

Si revisamos estas visitas al dominio del lenguaje, volvemos con Eduardo Ponjuán a esa atrayente idea del asesino regresando a la escena del crimen. Porque con su muestra *El ladrón de las manos de seda* [1] hallamos el mordisco de la serpiente en su cola: el regreso a algunas de sus fuentes precedentes, allá en los años ochenta,

cuando ya le obsesionara el juego con lo lingüístico para trascender las trampas retinianas de tanto arte nuestro.

Sin embargo, como el músico que compone por años y siempre elabora nuevos arreglos a sus temas clásicos, Ponjuán no pretende quedarse en el mismo punto de aquella pintura -digamos "analógica"- y juega con otras herramientas hoy comunes para muchos en el mundo digital. Aun así mantiene lo pictórico y esa "solemnidad" anti-gua del medio para jugar con otros grafismos, otro universo tipográfico, otras trampas lingüísticas de las que disfruta el artista. Esta vez de modo más clip, entrecortado o sucinto. Y tal vez por ese volverse en sí mismo, principalmente lienzos mediante -otro objeto al final de cuentas para Ponjuán-, resulte extraño para muchos espectadores.

*El ladrón...* nos deja entrever un juego entre jodedor y culto con lo tautológico. Pero desde una tautología muy personal, porque cada soporte pictórico, mediante esos juegos con las tipografías ahora digitales, no es algo nuevo en Ponjuán. Para mí, una de sus cúspides han sido esos koans que ha realizado y aquellos gigantes-cos papeles de techo quemados como carne que tan en lo sinestésico lo situaran. Esta vez *...las manos de seda* acarician más lo fragmentario, lo no del todo definido desde un anonadamiento del espectador. Y este último cae en una trampa al no saber qué valorar.

A veces nuestra idealización es tan grande que terminamos por crear altas expectativas. Y no podemos notar así, nublados por tanto, que muchas obras son la punta de un iceberg dentro de la genealogía del artista. Por lo que a mí respecta, aun con el desconcierto que puede haber causado esta muestra de Ponjuán en algunos o en muchos, prefiero estos pequeños espacios de extraña paz frente a ciertas pinturas que se pretenden escandalosas en este siglo XXI que muestran algunas prácticas altamente provincianas del arte: pero en el fondo correctamente políticas.

*El ladrón...* de Ponjuán nos roba una parte del entendimiento. Porque

opera en varios niveles que van desde la broma hasta el acertijo, desde lo pedestre hasta lo presuntamente sublime. Mantiene -esta vez de modo comedido- esa intriga que le ha caracterizado por años, dado a una erudición con guapería que nos espeta: me da la gana, es mi espacio de libertad.

Su sarcasmo es expresión de esa libertad creativa. Ahora en lienzos que se "adecuan" a reglas del mercado. Son aparentemente perfectos en su facturación, así como sus lonetas, superficies u objetos que aumentan la naturaleza *ready made* de una parte de sus fascinaciones.

Mas entre sus trampas se halla lo imperfecto. Tras la pulcritud, el pequeño detalle de "imprecisiones" provocadas, diminutos espacios en blanco, fragmentos de pintura corrida, mentiras que dejan ver los lienzos. Tal vez un chiste con la misma morfología pictórica, de la que Ponjuán es uno de los mejores conocedores que poseemos.

Es realmente una propuesta que mueve el piso desde posiciones encontradas. O por sentirse como un remanso para respirar y tratar de pensar -tal vez para algunos *sentir*, que es lo que prefiero hoy. O por ser dentro de su curva artística un segmento lineal, de reposo. Tal vez para otros un

insentido al albergar una expectativa propia de ese monstruo sin cabeza que es el público implacable. Quizás un *non-sense*, otra manera de ofrecer sentidos, que no haya que ser entendido racionalmente ni traducido por ser intraducible (y ahí otra clave que me interesa en relación con el lenguaje).

En suma, Ponjuán puede, como pocos artistas, volverse a sí mismo desde otras perspectivas. Ya no necesitamos ni analizarlo como artista encontrándole parecidos, relaciones con otros. Ha creado una obra como enciclopédica en la que, si no podemos penetrar, es como no entender una sinfonía o una novela muy personal que resulta de un espíritu y una mente de sinapsis complejas y muy relacionales. Dones de las mentes que emplean la paranoia para conectar cosas aparentemente inconexas. / La Habana, marzo de 2013.

[1] Exposita en Galería Habana desde el 15 de febrero hasta el 29 de marzo de 2013.



Eduardo Ponjuán /

*Idiot's* / Esmalte y óleo sobre lienzo / 120 x 120 cm / 2013 /  
*Médico* / Tarja de bronce / 14 x 38 cm / 2011 /  
*Sí pero No* / Esmalte y óleo sobre lienzo / 120 x 120 cm / 2013 /

## NO LIMITS: Alexandre Arrechea en Park Avenue /

Sandra Sosa Fernández

Alexandre Arrechea inauguró una instalación *site specific* a lo largo de las calles 54rd hasta la 67th en Park Avenue, Nueva York. Bajo el auspicio de la Galería Magnan Metz, el Departamento de Parques y Recreación de la ciudad de Nueva York y el Fondo para Park Avenue, diez esculturas de acero inoxidable y con una altura de entre cuatro metros y medio y seis metros, pueden ser vistas desde el 1 de marzo al 9 de junio de 2013.[1] Proyecto público de dimensión transnacional por el alcance político, económico y cultural de esta *global city*, fue el resultado de casi dos años de trabajo intenso. Dibujos, acurelas y maquetas, fueron el punto de partida desde el cual A. A., con la ayuda del Autocad y un equipo de especialistas, logró materializar estas piezas. Su utopía se convirtió en realidad, y el Upper East Side de Manhattan acoge hoy *No limits* como parte de su paisaje ciudadano.

Diez *landmarks* que reconfiguran, y por tanto, reinterpretan, algunos de los iconos arquitectónicos de Nueva York, muestran el principio de "arquitectura elástica" que el artista abordó en *A room for all* (Décima Bial de La Habana, 2009).[2] Una habitación que cambiaba, se expandía o contraía, al compás del conocido como *Dow Jones Industrial Average*; el índice más importante de Wall Street, que refleja el comportamiento del precio de las acciones de las treinta compañías más importantes y representativas de los Estados Unidos.[3] *A room for all* proveía la movilidad abstracta, efímera, aseguirada en datos numéricos de una ciudad post-industrial e internauta. O sea, trabajaba con las secuelas de una información pública, (i)real, insalubre e inmaterial, y por lo mismo, era incapaz de dibujar formas específicas de ese desgaste, esa adaptación y regeneración de la historia. Su forma, si acaso, era la complejidad zigzagueante e ininteligible para el espectador común de fluctuaciones matemáticas infinitas.

Justamente, la serie posterior de obras que ofreció *After the monument* (2010), donde el artista enrolló rascacielos de acero inoxidable, fue el origen de las esculturas que integran *No limits*. [4] Y es que Alexandre es, a pesar de sus interesantes y frecuentes andares por la fotografía y el video arte, un artista que vive la tridimensionalidad del objeto en todos sus matices: material, factura, escala, etc., en un gusto por los detalles que retorna a una similitud -en gran medida- con el/los original(es). A través de aquellas primeras adaptaciones arquitectónicas A. A. resolvió el conflicto estético de corporeizar la relación que se establece entre arquitectura y economía: o mejor dicho, entre la ciudad como la mayor forma política de la historia (Paul Virilio), y la economía. Una historia de la ciudad, al ser el espacio público donde los ciudadanos se reúnen como lugar de los asentamientos, de la proximidad entre los hombres, de la organización de los contactos por los poderes públicos, exhibe una historia de la política. En pocas palabras: cada ciudad habla por sí misma, y en su proyección arquitectónica y urbanística, en el deslinde de sus fronteras internas y externas, simbólicas y/o físicas, ofrece una representación de su vínculo con el planeta en términos sociopolíticos, geopolíticos y geoestratégicos.

Sin embargo, para entender *No limits* es imposible pasar por alto el proyecto de arte público *Black sun* (2010). La proyección en *loop* de una bola demoleadora sobre la pantalla del edificio NASDAQ durante diez minutos, en Times Square, coincidió con el pico de la crisis económica mundial. Esta intervención de carácter global -debido a la densidad y origen cosmopolita de la población local y la masa flotante de turistas y ejecutivos-, le abrió las puertas de Nueva York, tanto como fue su carta de entrada al proyecto de Park Avenue.[5] La clave estuvo en su dimensión política que, al cotejar la destrucción virtual y sistemática del edificio a través de esta video proyección, conjuraba, en un plano simbólico, esa otra catástrofe inauditamente real de la economía global. La obra se

amparaba en la capacidad de la arquitectura para referir, desde su diversidad tipológica, espacios de representación con funciones sociales específicas, donde sociedad e individuo convergen y expresan el producto de dichas (trans)acciones. En calidad de tal, *Black sun* aprovechó el status del NASDAQ como sede de la bolsa de valores electrónica y automatizada más grande de los Estados Unidos, con más de tres mil ochocientas compañías y corporaciones, con mayor volumen de intercambio por hora que cualquier otra bolsa de valores en el mundo, que comprende las empresas de alta tecnología en electrónica, informática, telecomunicaciones, biotecnología, etc.. [6] El gesto virtual/mental del artista sobre el edificio devino en una extensión física de la coyuntura planetaria. Lo obvio como generador de sentidos se potenció por la congruencia de acciones entre arte y realidad.

*No limits* vuelve al objeto, y persiste en el rascacielo como objeto de atención. Claro que la elección de este símbolo modernista del esplendor capitalista no dependió exclusivamente de la vivencia directa con la ciudad de New York, y su riqueza arquitectónica. En la serie de piezas que generó la acuarela *La ciudad que dejó de bailar* (2009), [7] A. A. presentó trompos, tumbados o en plé, en cuya parte superior podían encontrarse maquetas de algunos iconos arquitectónicos de La Habana: el Edificio Bacardí, [8] la Embajada Rusa en Cuba, o el Edificio Someyán. Marcas físicas e históricas en el paisaje capitalino, describen momentos, personas, embaucados en la dinámica del control político-económico, y en la necesidad de traducir públicamente ese poder. El artista trasladó esta historia social a la escala del juguete inerte, sin movimiento. Metáfora de un juego o baile concluido, por hacer o en plena gestación, quedaba en manos del espectador activar el objeto o soñar que lo hacía.

*No limits* retoma esta idea, ahora en esculturas de solución dinámica, que rechazan la verticalidad y monumentalidad propia del rascacielo, -masa de acero, concreto y cristal- por formas de apariencia flexible y ligera que parecen inspiradas en la docilidad de otro material, nunca en el acero. Más cercanas a la estética del juguete que al monumentalismo tradicional de la escultura pública, esta instalación acorta las distancias entre lo público y lo privado por la conjunción eficaz entre arte, arquitectura y diseño. El formato, todavía asequible para la escala humana, respecto a la megalomanía que transpira el urbanismo y la arquitectura en Nueva York, incentiva la búsqueda de comunicación con un transeúnte que reconoce de antemano el icono arquitectónico. Aquí vuelve el trompo como pedestal y cuerpo de la escultura, cuya movilidad depende del empujón de un espectador cualquiera (*Mellife* y *Citygroup Center*). O la solución del brazaete, que tanto recuerda el mito del *Ouroboros*, la serpiente que se muerde la cola y simboliza el eterno retorno, la infinitud del tiempo, la autofecundación y la persistencia de la vida en un combate eterno (*Hemsley* y *Sherry Netherland*). Y hasta el movimiento ondulado, encantador, como de serpiente que baila al compás de una flauta (*Chrysler*) o de rollo de película que escapa de un carrito (*Seagram*): junto con el poder hipnótico de la espiral (*Metropolitan Life Insurance Tower*).

En un horizonte de eventos más inquisitivo se mueve *Court House*, modelada sobre una barrera para el paso de vehículos porque la ley, en opinión de A. A., actúa de manera parecida: a veces permite unas cosas y otras no. [9] Aunque habría que pensar en el dicho popular que reza: el que hace la ley, hace la trampa. Otro tanto resulta *Empire State*, especie de manguera contra incendios, cuya forma recuerda el Pentágono de Washington. [10] Mensaje subliminar que entretreje la disposición de este edificio como centro rector del poderío militar y estratégico de los Estados Unidos, con la posición histórica

del Empire State como símbolo de Nueva York y de este país. [11] La sensación de finitud y pánico que produce uno y otro es común: el poder de destrucción del Pentágono con su vocación a la guerra, so pretexto de defender la seguridad nacional norteamericana, produce el mismo vértigo que pararse a trescientos setenta y un metros de altura a observar una vista panorámica de trescientos sesenta grados a la redonda. ¿Acaso la historia no tiene una larga lista de ejemplos donde la guerra ha sido el paliativo que han encontrado los imperios para resolver sus problemas domésticos? Y con la guerra, la manipulación y exaltación de los sentimientos de orgullo y patriotismo nacional. Aquí es donde *Flatiron* reproduce un objeto/hábito social recurrente en Nueva York: la bandera norteamericana guinda de una especie de asta corta por toda la ciudad. Para la ocasión, A. A. colgó como estandarte una reproducción del Flatiron (1902), uno de los primeros representantes del rascacielo como tipología arquitectónica en Nueva York. [12]

Estas visiones del artista revelan cómo el afán de estos *skyscrapers* por alcanzar el cielo, en un acto de vanidad humana, se ha trastocado en la necesidad de adaptarse a los desafíos y oportunidades que han impuesto los nuevos tiempos. La ciudad, el hombre, sus edificios, reflejan el accionar de una nación forjada en el pragmatismo más radical. La memoria convive con el presente cambiante que impone la competencia del mercado de valores, con sus movimientos inestables entre valor de uso y valor de cambio de los recursos materiales, naturales, tecnológicos y humanos. Traspasar el umbral conocido como sostenibilidad es una meta donde los dividendos extras constituyen motivo para el progreso colectivo e individual: pero también, el punto de partida para el ejercicio absoluto del poder, del control y la vigilancia de la esfera pública. Imágenes del presente, *No limits* registra el proceso de una sociedad en pleno reajuste político, económico y social de sus poderes locales/regionales/globales. /

[1] Información enviada por correo electrónico del 22 de febrero de 2013.

[2] Alexandre Arrechea reinventa los edificios emblemáticos de Nueva York. En [www.revistaarcadia.com](http://www.revistaarcadia.com), acceso a la información: 8 de marzo de 2013

[3] En [www.dijndes.com/aboutus/](http://www.dijndes.com/aboutus/), acceso a la información: 8 de marzo de 2013

[4] Alexandre Arrechea: *No limits* (press release), Magnan Metz Gallery, march 1- June 9, 2013. Recibido por correo electrónico del viernes 7 de marzo de 2013.

[5] *Unfreezing a world in perpetual motion. An interview with Alexandre Arrechea* by Jeff Edward. Recibido por correo electrónico del viernes 22 de febrero de 2013.

[6] V. <http://es.wikipedia.org/wiki/NASDAQ>

[7] Cf. Alexandre Arrechea. *The rules of play*, SCAD, Atlanta, U.S.A., 2011.

[8] Esta obra se presentó durante la Oncena Bial de La Habana (2012), en el lobby del Edificio Bacardí, con el título *Dancing Bacardí* (2010).

[9] Alexandre Arrechea reinventa los edificios emblemáticos de Nueva York. En [www.revistaarcadia.com](http://www.revistaarcadia.com), acceso a la información: 8 de marzo de 2013

[10] Según Arrechea la superposición formal entre ambos edificios estuvo dada por el hecho de ser dos construcciones de poder que contenían la idea del miedo. Idem.

[11] No en vano tiene el puesto número uno en una lista elaborada por el Instituto Americano de Arquitectos (AIA), donde se recogen los ciento cincuenta edificios más queridos y representativos.

En [www.jmhdezhdz.com/2011/03/construcciones-famosas-famous.html](http://www.jmhdezhdz.com/2011/03/construcciones-famosas-famous.html), acceso a la información: 8 de marzo de 2013

[12] Además es un edificio triangular que precisa ser una excepción en la rigurosa ortogonalidad urbanística de Nueva York por asentarse en el punto donde se cruzan Broadway y Quinta Avenida, a la altura de las calles 22 y 23. Juan Calatrava: *Flatiron Building*. En [www.circulobellasartes.com](http://www.circulobellasartes.com), acceso a la información: 8 de marzo de 2013.



Mapa de las diez esculturas que integran *No Limits*, Park Avenue, Nueva York /

Alexandre Arrechea /

*Chrysler Building* / 66th y Park Avenue /

*Helmsley Building* / 65th y Park Avenue /

*Flatiron Building* / 57th y Park Avenue /

Fotos: cortesía del artista y de la MagnanMetz Gallery





Cortesía NoguerasBlanchard, Barcelona / Madrid. Foto: Roberto Ruiz /

## AVALANCHA / (Notas sobre tres proyectos recientes de Wilfredo Prieto)

Direlia Lazo /

En los últimos meses Wilfredo Prieto ha realizado tres exposiciones personales contundentes: *Equilibrando la curva*, realizada en HangarBicocca, Milán (22 junio-2 septiembre 2012), muestra donde aglutina por primera vez un conjunto de obras de gran escala; *Dejándole algo a la suerte*, en la Sala de Arte Público Siqueiros, SAPS, México (4 octubre-11 noviembre 2012), proyecto que consistió en crear, producir y exponer una obra diaria durante los treinta y ocho días que duraba la exposición; y más recientemente, *Café hecho por Di*, en la Galería NoguerasBlanchard, Madrid, (2 febrero – 27 marzo 2013), una suerte de retrospectiva en dibujos que abarca la producción del artista desde sus años de estudiante en el Instituto Superior de Arte (La Habana), hasta la exposición en la Sala Siqueiros.

En cada uno de estos proyectos, a pesar del limitado margen temporal entre uno y otro, prevalece un concepto o faceta diferente de su obra. La muestra en HangarBicoc-

ca, por ejemplo, podría interpretarse como una recreación del sentido de lo monumental, imágenes poéticas que emergen del contraste de escalas entre el medio y el fin. *Dejándole algo a la suerte*, como anticipa el propio título, propone el azar, el accidente y la experimentación como recurso creativo. Mientras que la muestra de dibujos en NoguerasBlanchard, hace énfasis en la faceta de evolución y estudio de las ideas.

En *Equilibrando la curva*, frase que titula la exposición y una de las piezas realizadas para la ocasión, el artista sostiene su apuesta por instalaciones de fuerte impacto visual a base de materiales rudos y objetos mundanos mínimamente intervenidos: un autobús, articulado con las luces de emergencia encendidas, cuyas ruedas se "apoyan" sobre monedas de un euro (*Equilibrando la curva*, 2012); un montón de paja que contiene una nimia aguja (*Una aguja en un pajar*, 2012) y una concretera atascada en el propio cemento que ha verificado (*Monumento*, 2008-2012).

La producción de piezas nuevas

se complementa con trabajos anteriores de similar impacto visual como *Avalancha* (2003-2012), cientos de objetos esféricos alineados de menor a mayor y *Nebulosa* (2010), un amasijo de alambre de púas suspendido desde techo. Habría que añadir la presencia de tres obras minúsculas que traen a colación un discurso ensayado exhaustivamente en la exposición *Amarrado a la pata de la mesa* (CA2M, Madrid, 2011), donde Prieto construye imágenes enigmáticas, delicadas en escala, partiendo una vez más de lo cotidiano: *Dos zapatos y dos medias* (2012), representación literal del título; *Dos piedras y un espejo* (2011), una piedra reflejada en un espejo; *Estrella muerta* (2010), una cerilla apagada.

Sin duda, uno de los aciertos curatoriales de esta muestra es la inclusión de *Avalancha*. A pesar de ser una de las piezas más ambiciosas y con mayor presencia en catálogos y publicaciones, no había vuelto a ser exhibida desde que se presentara en la Octava Bienal de La Habana, en el año 2003. Una obra llena de proposiciones y simbolismos que anticipa intereses latentes en el trabajo actual de Prieto: el interés por la forma y los materiales diversos, la operatoria sencilla que estimula un sin fin de asociaciones e interpretaciones, el principio tautológico de la forma reiterada y contenedora de sí misma, la formalización precisa y certera en conjunción con la idea, la intervención mínima, la noción del artista como arqueólogo de lo cotidiano, la terrenalización de cuestiones metafísicas, entre muchas otras. *Avalancha*, que bate en horizontalidad la mayor de las alturas que alcanza las torres de Kiefer (*The Seven Heavenly Palaces*, 2004, instalada permanentemente en el vasto espacio de HangarBicocca), viene a ser una suerte de *matryoska* conceptual de la exposición.

Por su parte, *Dejándole algo a la suerte* es un proyecto expositivo en constante evolución. En cercana colaboración con el artista Irving Vera, Prieto se dio la tarea maratónica de presentar una pieza diaria incluso en aquellos días en los que la institución estaba cerrada al público. De ahí que la muestra funcionase como un laboratorio al descubierto donde los procesos de creación, producción y exhibición sucedían simultáneamente. En un conversatorio con Cuauhtémoc Medina, Prieto comentaba su intención de subvertir los protocolos convenidos de la exposición de museo, abreviar el dilatado margen entre la idea y la ejecución de la misma, y rescatar la frescura e improvisación de la creación en un taller. La pauta de exponer diariamente un nuevo proyecto vetaba toda posibilidad de repensar o modificar las ideas; de ahí que la muestra, si misma, pueda considerarse como una manifestación más de la poética del accidente.

Las piezas de inauguración y clausura compartían ese interés cada vez más presente en la obra de Prieto por la representación literal de un mito, proverbio,

fábula o ícono. En *Dos tiempos* (2012), una liebre y una tortuga recorrian en sus respectivos ritmos el espacio expositivo, siendo ineludible la referencia a la fábula de Esopo. Mientras que en *Pantalones rotos* (2012), dos caballos deambulaban por el espacio llevando a rastras en sus arneses las mitades de un pantalón Levi's; antítesis de la imagen promocional de la marca. Entre uno y otro proyecto tuvieron lugar un grupo de propuestas igualmente relevantes, por ejemplo: *Doce muertes*, doce mesas de ajedrez con jugadas de jaque mate; *Esfera*, una moneda a canto en constante movimiento; *El duelo de sombras*, dos boxeadores peleando cuyas sombras se proyectaban en la pared a escalas diferentes; *Miedo al vacío*, papel de burbuja explotado; *Bloque de mármol de 113 millones de años, pulido hoy y Meteorito sobre A4*, éstas últimas representación precisa de los enunciados que llevan por título.

Por último, *Café hecho por Di*, exposición en curso en la galería NoguerasBlanchard. La ecuación "idea neta-obra sencilla-significado máximo", -frase empleada por Gerardo Mosquera- define con acierto tanto la obra escultórica del artista como la que realiza sobre papel. Trazos rápidos y concisos sobre blocs de notas, agendas para dibujar y libretas escolares, funcionan como estudios, bocetos de ideas que le obsesionan y que con el tiempo se formalizan en sus obras. En contraste con los cientos de dibujos en pequeño formato, la exposición incluye una cartulina, de unos diez metros de largo aproximadamente, que Prieto realizó en el 2010 con vistas a una exposición personal que tenía planificada en Detroit. En ella se recogen todos los proyectos realizados hasta el 2010.

Otro núcleo de interés de la muestra es la presentación de decenas de dibujos que anticipan proyectos o ideas de exposiciones por realizar. Entre los más ambiciosos está *El viaje infinito*, en el que Prieto viene trabajando desde hace unos años, y que consiste en una carretera que representa el símbolo del infinito de manera que cualquier viaje en ella confrontaría paradójicamente la frustración de los límites. Por otro lado está el proyecto de exposición *Museo*, donde cada sala de un hipotético museo alberga un objeto de ocio, poder y placer de la sociedad contemporánea: o *Estadio*, instalación que consiste en transformar un estadio deportivo en un lago.

Los tres formatos expositivos descritos se asemejan en su condición versátil con una obra que, si bien en unos aspectos se percibe consolidada, en otros denota un interés constante por la experimentación. Queda esperar ver hacia donde evolucionan líneas de trabajo donde Wilfredo Prieto emplea el recurso de la literalidad, y aguardar la materialización de la veintena de proyectos anticipados en dibujos. /



Los Carpinteros (en colaboración con Absolut Art Bureau) / Guiró Art Bar / Instalación / 2012 / Foto de Roberto Chameró / Tomado de: <http://www.guironartbar.com/imagenes/absolut-art-bureau/>

## A GUARACHARRR!!!

Elvia Rosa Castro /

Parecía que el colectivo artístico Los Carpinteros necesitaba una buena tormenta de ideas para salir del formalismo frío y ultra esteticista propio de sus obras-híbridos "made in IKEA", o de sus conocidas acuarelas. Sin embargo, lo que parecía que Marco y Dago necesitaban era ser convocados para intervenir el espacio público en grande.

Los vimos en la Bienal de la Habana de mayo 2012 exhibiendo una comparsa reversible a lo largo del Paseo del Prado. Usar un elemento tan populachero y pegajoso como una comparsa para ironizar en torno al contexto inmiscuyendo al público lego en el suceso, ubica ese gesto dentro de lo mejor de la tradición crítico-humorística insular. Al paso de una comparsa con su coreografía se le conoce como evolución, pero esta queda entredicho cuando vemos que la misma se ejecuta magistralmente pero en reversa, para atrás. La evolución es involuación. El *telos* se invierte o se diluye en la marea humana que culmina la obra.

Se trató de una propuesta atípica en el sello Carpinteros que les quedó muy bien; y tales salidas de la canalita de vez en cuando, sí quedan con Dios manda, pues son bienvenidas.

Otra de las escapadas al espacio exterior fue *Guiró*, un megaproyecto emplazado frente a Collin Park en Miami Beach durante el pasado 2012, donde los organizadores de Art Basel oranquestan su sección Public Art. Guiró es un instrumento musical pero también, popularmente, se le dice al cerebro y también a una fiesta, a un rumbón. Siguiendo la estética de sus anaqueles en madera y el concepto de arquitectura efímera ya vista en *Ciudad transportable* (2000), Los Carpinteros pudieron playearse en términos productivos, creando un espacio semitransparente, entre privado y "público", destinado para realizar fiestas nocturnas VIP.

Aquella estructura de madera, que encajaba como anillo al dedo en la lógica "playa" de la zona, sólo adquiría valor

de uso en las noches, cuando era necesario disipar las tensiones contractuales y el trato eficiente que toda feria exige. Una obra no pública (de día no se podía entrar al guiró-objeto) en un escenario que sí lo es, y que a pesar de esa contradicción conceptual (supongo que se trate de una responsabilidad curatorial), funcionó y se veía a las mil maravillas. Definitivamente Los Carpinteros necesitan este tipo de invite: ser halados por el contexto y sus significados para realizar estas suertes de *site specific*, ya en La Habana, ya en Miami, ya en Madrid.

Art Basel, entre muchas otras ganancias, desmantela mitos que tienen que ver con nuestro espíritu megalómano para hacerlo trizas. Los Carpinteros, Carlos Garaicoa, y creo que una obra de Michel Pérez (porque no la vi) fueron los únicos artistas residentes en Cuba cuyas propuestas estuvieron presentes en el evento. Lam es otra historia, y artistas de origen cubano residentes en Estados Unidos como Enrique Martínez Celaya también. La galería de Jack Shainman, en mi opinión, la mejor portada de la feria en la pasada edición del 2012, prescindió de Yoan Capote y aunque el evento se realiza en la ciudad de Miami Beach, solo dos galerías "locales" fueron admitidas: la Shnitzer Gallery (que representa a José Bedía) y Spinello Gallery.

¡Ah!, Art Miami es otra cosa. Nos es mucho más familiar en cuanto a visualidad, galerías, artistas y coleccionistas. Pero eso no la hace mejor ni peor. Muchas personas tienden a comparar ambas ferias mientras que, en mi opinión, son dos acontecimientos con sus lógicas definidas, válidas o no en tanto eventos comerciales que son (no estamos en centros de arte, ni en museos, ni en bienales). Eso sí, en ambas y en las otras, nuestra raza, la raza de los críticos de arte, somos, como aquí también, la última carta de la baraja. /

## Hálitos (Fragmentos)/

María de Lourdes Mariño Fernández /

Cuando Elizabeth Cerviño se graduó del Instituto Superior de Arte, realizó una triple exposición que incluyó instalación y performance en Villa Manuela, presentación de un libro-objeto oloroso y envuelto en encajes en el propio instituto, y por último una extraña muestra de pintura en la galería de Luz y Oficios -entendida por su forma de montaje como una instalación-, donde las impresiones visuales jugueteaban con pequeñísimos formatos cubiertos de un velo blanco neblinoso. Sus presentaciones siguieron el curso del ritmo de trabajo que había llevado el Centro, cuyo peso inquietante, sólo anunció con su resistencia dócil al performance. *El suelo dibuja sobre mi espalda* (2007) -dos horas dando vueltas de carnero hasta formar un círculo de barro-, o *La historia de una gota de agua que se rompe en el fondo del océano* (2009) -dibujado con agua por más de una hora a través de la presión sobre una pared de tela blanca-, representan la línea más interesante desarrollada en sus años de formación. Por ello, aunque sabíamos que Elizabeth pintaba, la muestra de Luz y Oficios resultó extraña, de alguna manera también lo fueron sus obras en *Glamour de Occidente*. Y la extrañeza surge porque la intención podía parecernos más clara que la obra misma. Había una actitud frente al paisaje o frente al mundo fenoménico en general, que la artista había dejado plasmada en la coherencia de las diferentes aristas que manejaba en su obra; sin embargo, el acto de la pintura parecía aún no pertenecerle. Más adelante, con la serie *olor del ambar* (2010) -paisajes realizados con un proceso de secado de agua sobre el lino- fue evidente que las formas de la naturaleza se iban haciendo suyas en el formato pictórico, con los mismos gestos de reconciliación que alcanzaban en el performance.

*Hálitos*, inaugurada el 8 de febrero en el CDAV como muestra personal de Elizabeth, se centra en el paisaje en tanto figura-tema que engloba diferentes formatos, técnicas y actitudes en la obra. Llega a buena hora para ponernos al día. Aunque ha participado en incontables exposiciones colectivas, sólo en las muestras personales es posible tomarle el pulso real a la producción de un artista en su conjunto. Por tanto, *Hálitos* asume el peligro de dejar expuesto los recorridos provisorios de la imagen cuando se está inmerso en un proceso de trabajo angustioso, en búsqueda constante por captar el frágil equilibrio que al interior de la pintura sostiene la forma. La exposición abre en la primera sala con *Color roto*, 2008-2011. Se trata de veintitrés piezas (óleo/madera) de 35 x 50 cm cada una. Quizás este conjunto sea el que conecte la progresión del trabajo pictórico de Elizabeth. Sus incursiones en el color durante tres años marcan la pauta del peculiar sentido de abstracción que maneja la artista, donde los trazos o el goteo irregular de la pintura se organizan a la manera de constelaciones orgánicas mezclando el movimiento animal con los silencios vegetales. El montaje reafirma la idea de una constelación, en su doble naturaleza de combinaciones al azar y juego variable de estructuras prefijadas que podrían guiar al caminante. En este caso, el espectador que primero atiende a las transiciones en la ruptura del color, luego se enfrenta a una sala con más de diez metros de largo y que sólo acoge dos piezas. El riesgo asumido por la curaduría pone en cuestión la propia naturaleza de las obras: esto es, el espacio vacío se incorpora al discurso visual como el componente clave que regula la disparidad de formatos. Podría haber sido distinto, y entre obra y lugar de exposición habría sobrevenido la pugna, pero el equilibrio, siempre sutil, se mantiene también esta vez.

*Arrastrar el punto de encaje* (2012) -óleo/lino/marco antiguo en 53 x 63 cm- es el detalle visual que apuntala la enorme pared en blanco de la sala. Excelente elección, porque la pequeña marina parece haber sido bordada entre los empastes, y la zona oscura encuadrada por un marco de principios de siglo XX, muy sobrio, confirma la idea de que las zonas de vacío visual dentro de esta exposición se incorporan a la imagen. La segunda pieza del espacio es *Horizonte* (2013), de la serie *Trilogía de la Niebla*, -impresión de gesso/lino en 300 x 1000 cm. Sus grandes dimensiones trasladan al interior de la galería las sensaciones del ojo que observa en lontananza, sin percibir algún objeto concreto o acostumbrar la mirada a un punto específico. La pieza se percibe recorriéndola, sin detenerse, del mismo modo que penetra en nosotros y permanece, la memoria visual de la línea del horizonte. No obstante, desdibujada por la niebla,

la línea imaginada es imperceptible. Al interior de este cuadro inmenso se abre una consecución de eventos vacíos que reducen a la nada todo lo que pudiéramos llamar motivos, figuras o gestos pictóricos que garantizan el movimiento a través del orden interior. *Horizonte* ofrece la visión estática de infinitos puntos de fuga, la ilusión de movimiento dentro de la representación es suprimida por la inscripción caótica de centros visuales abiertos. Luego, sólo muy superficialmente podemos hablar aquí de la apariencia serena del cuadro o de la paz que transmite. Su visión es la más inquietante de todas: es la imagen de lo inmóvil. Una delgada atmósfera que no nos permite salir y actuar, atrapados sin saber cómo ni por qué.

La inscripción de la fijeza dentro del orden de representación del paisaje tiene sus riesgos, y en el caso de *Arribo de un still*, tríptico (2012) -óleo/lienzo en 450 x 246 cm-, el resultado se integra muy bien al conjunto expuesto e incluso equilibra la variación de formatos: no obstante, se trata de una obra difícil de valorar por sí misma. La idea es hermosa: tres cuadros que representan tres órdenes de la materia, tres espacios espirituales etc., podrían ser muchas las posibilidades. Tierra, mar y cielo, se convierten de una manera explícita, en línea del horizonte. Reproducen la imagen tradicional de zonas de la naturaleza congeladas por las herramientas perceptivas de la mirada occidental. La alusión al término *still* vendría a confirmar que se trata una vez más de la fijeza, pero sin la dinámica interior del vacío ni nada que se le parezca, es simplemente un still: la imagen congelada en tres fotografías.

La última sala exhibe *Limpiar el cielo* (2013) -instalación/óleo/lienzo y docientos veinticinco pañuelos blancos-, obra que concluye la exposición con el peso necesario para agrupar en sí las variables del discurso visual. Esta es una pieza donde se revelan simplemente los restos de una acción de la cual muy pocos fueron testigos, eso sólo sería un dato evidente. Tampoco se trata de sublimar los gestos permitidos al artista, creer que el acto de embarrar de azul los paneles para luego limpiarlos con pañuelos de hilo, convierte de manera automática su gesto en obra. La sola potencia de la imaginación: limpiar el cielo, implica movernos hacia un espacio habitado por la convergencia de dimensiones antagonicas. Hablar de cielo supone que nos movemos en la tierra, su discordancia encubre la disparidad más esencial: vida-muerte. Sin embargo, entre las grandes palabras y las dicotomías profundas el gesto de acercarse a limpiar, a manchar de azul la blancura, es quizás el último movimiento sincero que nos quedaría por ejecutar a estas horas del arte y la historia. La artista nos sorprende y sin hacerlos testigos de la acción, invita a participar de la imagen resultante de un modo más libre y despersonalizado. No la vemos haciendo, y por tanto, la potencia de la imagen que resta parece implicarnos también a nosotros, situados entre los paneles limpios de azul y los pañuelos sucios. Quizás se trata de secar el sudor y esperar a que en el manto aparezca la imagen. De la Verónica llorosa sólo eso nos queda, la esperanza de la luz y los rasgos entrevistos. Entonces, ya no se dice crear sino limpiar, para que con ese acto interior sea posible alguna vez descubrirnos el rostro. *Y el Hálito murmurando de la noche roza dulcemente tus gozosas mieses y los arroyos sanoros a lo lejos mezcian el murmullo de todo lo que mece... (A la Primavera, Hördertlin) /*

Elizabeth Cerviño /

*Arrastrar el punto de encaje* (óleo sobre lino y marco antiguo) / 53 x 63 cm / 2012. /



## Vestigios de Caimanera/

Chrislie Pérez /

La exposición *El camino de la estrategia* responde en cierta medida a la necesidad de hacer manifiesto el estilo de vida de los habitantes de la región de Caimanera, sitio que resuena en nuestras referencias por su cercanía a la Base Naval de Guantánamo. La existencia de la Base es un hecho que ha condicionado los procesos de formación de la identidad colectiva de este lugar y lo ha dotado de diversas particularidades. Muchas veces desconocemos ciertas características de determinados zonas de nuestro país. Incluso conociéndolos, no es menos cierto que en ocasiones el acercamiento a algunos fenómenos se da con el espíritu que anima al turista, con ese asombro permanente de quien descubre una realidad cuasi impensada y con un ojo que no penetra en los resquicios sino que pretende, a gope de vista, establecer nociones sobre un entorno. Si bien no son caimanerenses, la dupla creativa de Alexander Beatón y Pedro Gutiérrez está muy familiarizada con la situación de esa zona de la isla. Ambos procedentes de Guantánamo y basados en una relación cercana con los habitantes de dicha región, han producido cuatro obras que sustentan la idea curatorial de poner de relieve elementos físicos y psicológicos que definen a Caimanera como espacio geográfico específico. Son trabajos que poseen una vis documental y una visualidad cuasi antropológica ya que han utilizado íconos que nos remiten, en el plano de lo tangible, a la vida de la región. Es por eso que los materiales son más bien poveras: sillones, nasas de pesca, sal, un muelle de madera.

Esa idea paranoide de un enemigo, de un constante acecho, de una agresión en potencia ha generado una ideología de la alerta, un sistema de pensamiento en el que la vigilancia se entroniza como base de las relaciones humanas. Es por eso que vemos como la garita se convierten piedra angular de la estructura discursiva de la pieza *La circunstancia*. Esa constante vigilancia bilateral es la que ha conformado una identidad particular en una geografía mitad real, mitad sospechada, donde la resistencia es una práctica de todos los días. La instalación está compuesta por estructuras que aluden a garitas y que están realizadas con nasas, con una armazón de alambre acerado y recubiertas por una malla tejida por los pescadores del lugar. En las paredes laterales dos proyecciones de vídeo muestran imágenes reales de las dos garitas, la de Cuba y la norteamericana, en una constante confrontación. Estas videoproyecciones están a su vez “contaminadas” por la visualidad de entramado de los tejidos de las garitas. Esta distorsión remite a la imposibilidad de salirse de las condiciones que la circunstancia les impone. Es una aparente invariabilidad visual que alude a una perenne inmovilidad del estado de cosas.

No es gratuito que hayan elegido también como referente *El manuscrito del fuego* que pertenece a *El libro de los cinco ani-*

*llos* del maestro japonés Miyamoto Musashi, escrito en el año 1643 y donde se establece una analogía entre la táctica de guerra a gran escala y el combate individual que debe sostener cada guerrero. Esa “convivencia” con el enemigo provoca la necesidad de crear ciertas capacidades que funcionen como estrategia de supervivencia. De esta manera se genera una situación más compleja en la que el problema de la identidad no está determinado, como ocurre normalmente, por aspectos como raza, credo o género, por ejemplo, sino, y sobre todo, por la circunstancia. Todas estas cuestiones se ponen de relieve en la obra *El camino*, donde se combinan varios lenguajes expresivos: el texto, la imagen estática y en movimiento y el objeto, en este caso una recreación de un muelle que, dicho sea de paso, es alusión simbólica al límite físico y a la cuallidad de ciudad marítima. Los textos vienen a ser complementos de las fotografías o viceversa, ya que imágenes cotidianas de la región son confrontadas con postulados de Musashi, en una manera de poner al espectador a ante problemáticas que atañen a los conceptos de compromiso y actitud. En la pared se proyecta un vídeo que muestra imágenes en cámara lenta del tránsito y en hacia el poblado de Caimanera. La intervención en el espacio implica la necesidad de que el espectador se involucre con un fenómeno, que se sienta parte de él, es por eso que *El camino* también posee una arista interactiva. En el caso de *Imaginario de lealtad* la consigna es una manifestación de la respuesta ante la violencia solapada, la guerra psicológica permanente. La sal, material con que ha sido realizada la obra, es un elemento que aporta en el plano semántico, ya que define en alguna medida a Caimanera al estar relacionada con una de sus actividades económicas fundamentales. Consigna y sal se convierten entonces en otra manera de expresar la identidad.

La obra *Heridos por la historia* es un registro de entrevistas aportadas por residentes de la localidad, donde aluden a sus estrategias personales para construir la vida en medio de las circunstancias especiales de su contexto. Intenta invadir, desde la mirada del arte, territorios culturales, es decir, costumbres, oficios, vida cotidiana, economía. Las conversaciones se entremezclan para dar la idea de que es la sumatoria de todos esos testimonios lo que conforma el imaginario caimanerense. Esta obra es una manera de acercar al espectador la situación específica de estas personas, alejándolo del panfletarismo y desde una postura humanista.

En cierta medida, pudiera decirse que la muestra posee una actitud teatral, ya que está conformada a partir de la puesta en escena de diferentes elementos identitarios de la región, descontextualizados y recontextualizados en el espacio galerístico, para ofrecer una mirada desde el arte, acerca de un espacio donde las circunstancias específicas son las que ponen las piedras en el camino para la construcción de sus estrategias de vida. /

La Habana, Marzo 2013

1. Nasa: utensilio de pesca que consiste en un cesto (denominado armazón), recubierto de una malla (forro) provista de una entrada en embudo (afaz) que facilita la entrada del animal pero dificulta su salida. Por el extremo opuesto a la entrada se dispone una puerta (tapadera) por la que se vacían las capturas.



Humberto Díaz: Paradiso, performance realizado durante la apertura de Sex in the city /

## sex in the city / El eros reivindicado sin pudor/

Jorge Peré Sersa /

La convergencia de diversas póticas, orientadas a la temática homoerótica prejuiciada durante años en el arte, y el afán de transgredir tabúes sociales proponiendo un producto categóricamente sexual, definen la muestra colectiva *Sex in the City*, proyecto curatorial más reciente de Piter Ortega. Las sucesivas traslaciones con las que se ha evocado la sexualidad en el arte contemporáneo, en su mayoría frívolas, quedan socavadas ante las formas artísticas reveladas por un grupo de creadores, donde la heterogeneidad discursiva resulta tangible. La agudeza visual de algunos de los compilados, con obras desbordantes en sentido negativo, sitúa al espectador en un clima de incredulidad y escepticismos. En contraste con la sutileza plasmada por otros, para nada exentos de agresividad, pero que al abordar el tópico se interesan *a priori* en desatar la libido.

Uno de los factores influyentes en la diáspora planteada, es la presencia de artistas bisoños, aun pendientes de madurar, frente a la experiencia de veteranos en el oficio, de mayor rai-gambre artístico. La mutabilidad del concepto erótico en sus disímiles interpretaciones, sin embargo, no atenta contra la organicidad del conjunto, sino que propone un amplio espectro de posibilidades, donde se promueve la pluralidad de enfoques, a partir del carácter polysémico inherente a cada pieza. La polémica homosexualidad, tan debatida en nuestros tiempos, y en

proceso de legitimarse pese a radicales protestas, encuentra una multiplicidad inusitada, que va desde la representación conceptual, hasta la figuración explícita y alarmante. Se trata, en cierta forma, de asimilar el arraigo de la diversidad, y crear basamentos hacia la apertura sexual, ya presente en nuestro contexto. Se puede apreciar en la muestra el empleo de diversos recursos técnicos, sin que exista un predominio abrumador de uno sobre otro. El óleo, el acrílico, la fotografía, el *collage*, la impresión digital y la instalación, aparecen al unísono, yuxtaponiéndose en toda la sala, y dotando al espacio de una riqueza plástica, donde se complementan los sentidos, y el público tiene la oportunidad de jerarquizar basado en sus preferencias. La inauguración permaneció articulada fundamentalmente por la *performance*, suscitada justo en medio de la primera sección de la galería La Acacia. En ese momento el rescate de las ideas más espontáneas de la sexualidad. En su obra, la tensión se transmite por curvas, que en su trazo do incisivo, enuncian un dibujo cabal y coherente, dispuesto sobre un fondo de color uniforme, que desdenna de claroscuros. Su riqueza pervive en su intencionalidad, en ese aire de *suspense* que climatiza sus piezas, en la atmósfera lograda por el uso de colores estridentes, colocados a veces arbitrariamente, afin de lograr violentos contrastes; las historias de apariencia inconclusa, donde el espectador se teje su propio final. Si se

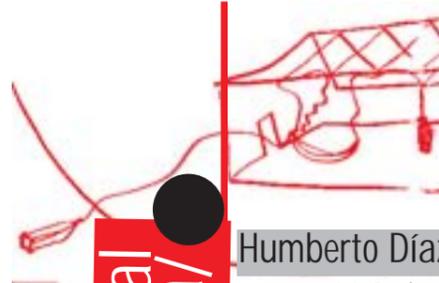
intenta buscar un enclave propicio para hablar de erotismo en el arte, la obra de Rocio resulta insoslayable.

En el proceso de la creación, el artista, aunque responde ante todo a su subjetividad, ha de tener en cuenta también, los criterios que a la postre emitirá el receptor. Desgraciadamente, si intentamos establecer nexos identificativos entre arte y público, no podemos abordar la creación con quimeras de súbitos conceptos. Recordemos que no todo espectador es especialista, pero expone su juicio; válido o no, pero lo expone. En este sentido se implica también el rigor selectivo y el compromiso, aunque menor, del crítico de arte o curador, antológico servidor del artista en la condensación de ideas, pese a que se especule lo contrario. Una vez finalizado el proceso antes evocado, el artista hace su retirada y aparece estréptitosamente ese que, realiza malabares con la teoría para canalizar la vía comunicativa de una o varias piezas. No siempre se corre la misma suerte, a veces la vertiginosa tarea precisa la felonía en más de una ocasión, pues cómo sistematizar eso que en apariencia se nos hace alambicado y falto de sentido. Y si esto le ocurre al crítico, imagine-nse al público -desarmado y estéril-, acudiendo al abstruso lenguaje de la teoría -vehículo de esclarecimiento-, por el consabido problema de un arte hermético.

Entiéndase que, el posmodernismo no puede, ni debe, justificar cuanta falacia y absurdo aparezca, investido insensatamente con el título de obra de arte. Tal vez algunas piezas -las más atrevidas de la muestra- constituyan un llamado, o más bien un grito estridente a los oídos polvorientos de nuestra sociedad contemporánea, que pulula -siempre a la saga- respecto a los signos y códigos de actualización, impuestos por los ecos de la mentalidad globalizadora de nuestros tiempos.

El pretendido paroxismo de la muestra, puede vincularse por su similitud temática -salvando la distancia abismal entre un hecho y otro-, a un suceso literario de enorme factura y relevancia para nuestras letras, ocurrido poco después de la segunda mitad del siglo pasado: la publicación de la novela *Paradiso* (1966), obra cumbre del maestro José Lezama Lima.

En otrora, acusada por las autoridades y la intelectualdad más retrograda, de inmoral y subversiva, *Paradiso* ha devenido con el dekursar del tiempo uno de esos monumentos literarios, no solo de la impronta vernácula, sino de toda Latinoamérica y el resto del mundo. El homoerotismo como aliciente que discurre con omnis-cuencia entre sus páginas, se convirtió en motivo fundamental del rechazo y la desmesurada hostilidad por parte de la sociedad de aquel entonces, identificada con el movimiento revolucionario, excluyente y lapidario con todo aquello exento de heroísmo militar. En la novela lezamiana, si bien aparece reívn-



## 55. bienal venecia/

## Humberto Díaz /

La edición 55 de la *Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia* acogerá la muestra, *El Atlas del Imperio*, en el Pabellón de América Latina, organizado por el Instituto Italo- Latino Americano (IILA) de Roma. La muestra curada por Alfons Hug, tendrá lugar en el conocido Isolato del

Arsenale desde el 1 de junio hasta el 24 de noviembre del presente año. La propuesta conceptual girará en torno a la nueva geopolítica del arte contemporáneo y sus influencias sobre la auto-compresión cultural de Europa y Latinoamérica. En esta ocasión nuestro país será representado por el artista Humberto Díaz. Aprovechando las posibilidades y características específicas del lugar, este participará con *150 metros de saga*, obra que adquiere nuevos cambios e interpretaciones en dependencia del espacio y el contexto en que se exhibe. En el año 2011, este proyecto fue presentado en Galería Habana.

La evocación anterior, para nada gratuita, pone de relieve la fuente nutricia de la cual se puede beber en términos eróticos y perspicacia discursiva. Un breve sondeo a la huella lezamiana, supone un encuentro con los más depurados conceptos del herotismo, incluso inocuos a la mirada más impredcadora. La propuesta debe ser ímpeler, no provocar. Si llegara a interiorizarse la frase anterior -a suerte de slogan-, a aprehenderse, a adaptarse como máxima indiscutible, de seguro la muestra en una posible reedición, para nada resentida con sus detractores iniciales, pudiera llegar a reivindicarse, frente a un público que asciende muy lentamente la escalera del desprejuicio.

De todas formas el tiempo, por sobre la inmediatez, ha de decidir si Piter Ortega podrá agenciarse los vitores nuevamente, sin llegar a constricciones en su proyecto curatorial. Los comentarios, positivos o negativos, que acaecen respecto a su propuesta, no hacen más que catapultarlo y situarlo al centro, sin hacerle falta, de lo que más vale y brilla en la actualidad artística de nuestra Isla. El hecho de haber logrado o no, la masividad en el consumo del arte antologado por él en esta ocasión, no discursa de su capacidad -lo reitero- como curador; solo desmerece notablemente de su impronta. /



provocadas por la recolección de signos y situaciones. Para la próxima edición de la Bienal de Venecia, la propuesta partirá del mismo concepto, pero los componentes variarán en función de integrarse a la arquitectura del espacio. La oportuna flexibilidad formal de *150 metros de saga* posibilita, por un lado, una adecuada adaptación a cada

escenario, mientras que su marcado interés por reflexionar acerca del individuo y su memoria, hace que la selección de los elementos esté determinada por su asociación con diferentes metáforas. Estas últimas deberán guardar una relación profunda con el nuevo contexto en que será empleada, proponiendo al espectador una lectura inédita de su entorno cotidiano. /

## La perversión de lo clásico: Anarquía de los relatos/

Jorge Fernández /

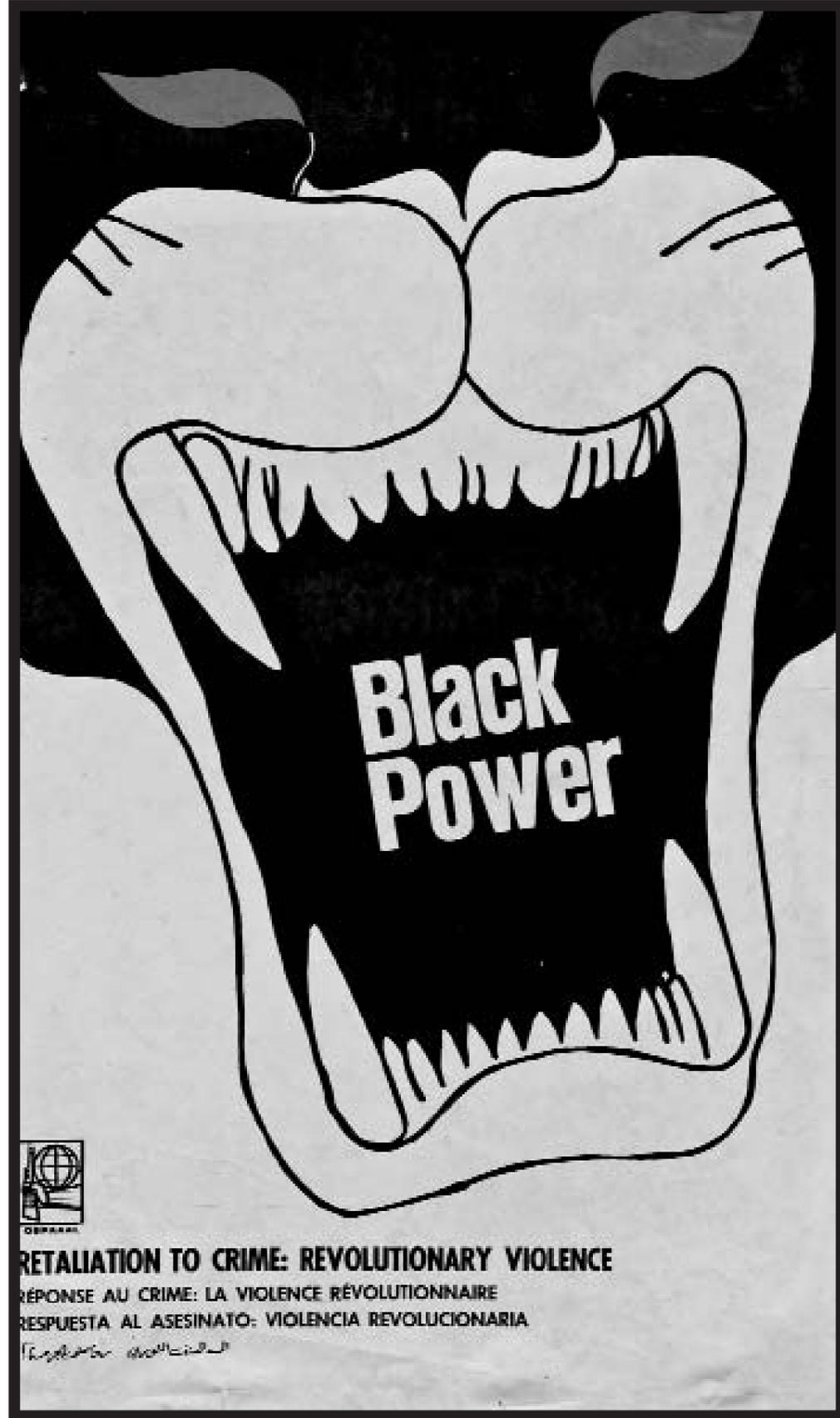
Nunca antes había existido una convicción tan dudosa y generalizada de lo que hasta ahora hemos denominado arte. Algo que nos obliga a repensar los procesos definitorios del valor y el sentido que tiene para nosotros la creatividad artística. El diseño, la moda y todo lo que se nos devuelve a partir del consumo, genera una sensorialidad que mapea un territorio profano lleno de intersubjetividades. Todos los relatos se alzan y descienden a la vez como voces entrecortadas de muchos discursos.

Quiso la tenacidad de los organizadores del Pabellón de Cuba de la Bienal de Venecia que ocupáramos el Museo de Arqueología ubicado en la Plaza de San Marcos. Siete artistas cubanos dialogarán con siete artistas internacionales para convivir en un espacio que nos hace detenernos en la propia naturaleza y en la visibilidad que genera hoy el Museo. Percibimos esa desarticulación que veía el filósofo francés Jaques Rancière entre la función original de las obras y su tránsito a objetos museables. Las piezas crean una genealogía donde los contextos lo generan cada uno de los trabajos presentados. Las experiencias ocurren en la arqueología fugaz del presente y en la responsabilidad confusa de cualquier construcción política que mapea un territorio nacional para llegar a esa búsqueda incesante de conectar cualquier intención epistemológica que implique al universo. De alguna forma este ejercicio nos sirvió para poder fabricarnos, aunque sea por unos meses, nuestro pequeño Palacio Enciclopédico. /

**Artistas participantes:** Sandra Ramos, Lázaro Saavedra, Antonio Eligio Fernández *Tonel*, Nelson Ramírez de Arellano y Liudmila Velasco, Glenda León, María Magdalena Campos y Neil Leonard.



Sandra Ramos / 90 Millas / 2011 / Instalación / 60 x 90 x 900 cm /



# de nuevo, la belleza de todos los días /

Adelaida de Juan /

Hace casi cincuenta años escribí por primera vez sobre los carteles entonces producidos en Cuba, hecho que me valió en aquellos momentos algunos elogios, ciertas incompreensiones y no pocas críticas académicas. Escribí entonces que "habiendo constituido (a inicios de la década de 1960) el hecho más novedoso del ambiente plástico cubano de los últimos años, la gráfica ha logrado convertirse rápidamente en parte esencial de nuestra visión (...) sus obras forman parte de nuestro panorama cotidiano, y este ha de ser audaz, renovado y hermoso (...) reclama la belleza de todos los días."

Posteriormente, y durante varias décadas, la producción afichística cubana nos dejó con no pocos ejemplos de obras de perdurable memoria. Reclamando nuestra atención por su originalidad, su eficacia comunicativa y, sobre todo, su elaboración conceptual, nuestra memoria visual se ha visto impulsada a novedosas interpretaciones del filme, del libro, de la obra teatral, del reclamo político, de campañas de ahorro, en fin, de múltiples facetas de la vida cotidiana. Es obvio que estoy aludiendo a una pléyade de artistas que hicieron de su faena gráfica una labor de creación, la cual aunaba belleza e interpretación reflexiva. Pienso que estas palabras me vienen ahora a la mente porque son inolvidables las imágenes de la rosa con la espina sangrante, la pelotilla abandonada en una esquina, la palabra onomatopéyica en el centro del campo visual oscuro, los trazos rojos que rememoran el sacrificio ritual del Oriente lejano, la mancha carmesí sobre los labios de la fotografía ampliada en blanco y negro, la letra central que se adelanta de la palabra significativa, los tres rostros de mujeres que personificaron otras tantas etapas de nuestro devenir histórico. La lista podría ser más amplia, pero he querido dejar que la memoria acuda espontáneamente y se delenga un tanto a la fuerza. Otras imágenes están surgiendo ahora, en estos mismos días, de la mano de nuevas promociones de creadores y, con ellas, novedosas interpretaciones de la realidad que compartimos y que enriquece nuestro quehacer cotidiano.

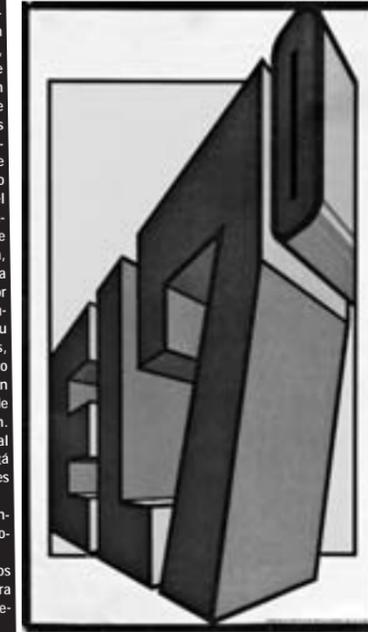
Pienso que la relevancia que ha adquirido nuestro diseño cartelístico ha movido al Museo Nacional de Bellas Artes a dedicarle algunos de sus amplios espacios. Esta exposición se inserta en el contexto de su conmemoración del centenario, cumpliendo así como magna institución atesoradora de nuestra riqueza en lo que toca a las artes visuales. Rescatando ejemplos significativos del inicial quehacer y atendiendo a los nuevos rumbos de la manifestación gráfica entre nosotros, el Museo da muestras de una encomiable iniciativa. Los curadores de la exposición la han titulado *Gritos en la pared: hitos del cartel cubano desde 1960 hasta la actualidad*. Encuentro loable tal extensión: al incluir obras de setenta y seis diseñadores, abre un amplio abanico de estilo, manejo de recursos y concepción del poder comunicativo de la pieza. El corpus inicial de esta manifestación ha sufrido ya el implacable rasero del tiempo. Al ver las piezas de nuevo, sentiremos una vez más la emoción primera y, quizás vea-

mos novedosas riquezas en su elaboración. La zona de las obras más recientes (ya que la exposición lle-

ga a incluir algún ejemplo de hace solo unos meses atrás) nos depara otro tipo de aprehensión: de mayor frescura, quizás de sorpresa, siempre de apreciación ante una creación valdedera. Tales son algunas de las ventajas de una muestra que se amplía temporalmente. Nos proporciona una visión *in extenso* de una manifestación dada y, al propio tiempo, nos permite valorar los cambios con que las épocas matizan nuestra apreciación de una obra. Tal panorama es muy de agradecer, al margen de que apreciemos la consagración que ese ámbito le confiere. Al pasar a ser una pieza museable se reafirma la consideración, que no siempre se le otorgó, de que un cartel que lo sea en profundidad reúne calidades estéticas propias. La valoración de diversas formas plásticas –sean pintura, instalación, video art, cartel, etc.– ha de estar dada, no por su mayor o menor durabilidad física, no por su ejecución más o menos compleja, sino por su función específica. Y en todos los casos, el haber alcanzado un alto nivel estético y técnico y, sobre todo, una adecuación a su cometido, constituye el punto de partida que posibilita su valoración. Toda obra de arte alcanza nivel de tal según esa adecuación, y su utilidad está en relación estrecha con las condiciones señaladas.

Se nos ofrece el disfrute y la aprehensión de lo más significativo de la historia del cartel contemporáneo cubano. En dos salas del Museo las piezas nos esperan. Acudamos, pues, a la muestra de décadas que se nos abren para reiterarnos la belleza de todos los días. /

Olívio Martínez /



Antonio Reboiro / Grupo Nudo / Arnulfo Espinosa / Oliva



## No orine en la pared, grite en ella... sùmese a las otras voces/

Julio César Llópiz /

Por fortuna para el diseño cubano y sus entusiastas, la Jornada de celebración por el centenario del Museo Nacional de Bellas Artes ha comenzado con *Gritos en la pared*, muestra que recoge un total de ciento noventa carteles cubanos producidos entre los años 1959 y 2012.

Es importante destacar, de la selección hecha, dos aspectos relevantes. Por un lado, haber seleccionado casi doscientos carteles posibilitó tener un diapasón variopinto con algo más que cartel cinematográfico: pues aunque este tiene una importancia innegable en la historia de la gráfica cubana y sobresale en varios sentidos respecto a otro tipo de poster, muchas veces se cuenta académicamente una historia en la que el ICAIC aparece como un centro irradiante y enriquecedor que dejaba un poco atrás al resto de nuestra cartelística [1] *Gritos...* demuestra que en Cuba, además de para el cine, se han hecho excelentes carteles políticos (desde la OSPAAAL, la Editora Política o la COR...), culturales (Casa de las Américas, Consejo Nacional de Cultura, Instituto del Libro...), así como de promoción de valores cívicos (*Ahorre energía...*, *Vamos a por el 9no. grado*, *Use condón*, etc.), y de campañas nacionales como la zafra azucarera. El segundo aspecto tiene que ver con esa tendencia con la cual se "narra" la historia del nuestro cartel. El sello, llevado y traído, de "Era dorada del cartel cubano", -que hace referencia al momento en que más carteles se produjeron, con equivalencia en cantidad y calidad- [2] para nada es disparatado. Pero, desgraciadamente, sus entusiastas no han podido evitar que se propague la idea de que nunca hemos vuelto a tener tan buen cartel como entonces. De ciento noventa carteles, cuarenta corresponden al período 1989-2012 por iniciativa del Museo Nacional, lo cual habla de que existe ya, al menos por parte de una institución tan importante, una toma de conciencia del valor real del cartel de este período. Ello se debe a que a partir de 1989 comienzan las graduaciones del Instituto Superior de Diseño (ISDI) y, principalmente, a que tras la caída del Campo Socialista empezó a penetrar, poco a poco, un imaginario-ideología nuevo, proveniente del mundo capitalista y globalizado, bastante ajeno a la realidad cubana

hasta entonces, que trajo nuevos aires a la cultura nacional y se filtraron en el cartel de la época.

Pero creo que lo más importante -al margen de que existan momentos clave en la historia de la producción cubana de cartel, diseñadores más importantes o talentosos que otros, instituciones más eficaces en el manejo de este medio que otras-, es que la calidad del cartel cubano es buena a lo largo de los cincuenta y tres años que comprende la muestra. Liana Río y Pepe Menéndez hicieron una selección que, aunque siempre subjetiva, puede dejar satisfechos a todos. Se hallan, sin dudas, grandes hitos: *Canción protesta*, de Alfredo Rostgaard; *Revés*, de Eufemia Álvarez; *América*, de Asela Pérez; *Lucía*, de Raúl Martínez; *Carlos Varela en el Karl Marx*, del dúo Nudo, por citar algunos; junto a otras piezas menos relevantes, pero que son excelentes ejercicios de diseño, por su capacidad de síntesis, por su agresividad o por su buen manejo de colores y disposición de elementos compositivos. Entre estos hay trabajos de diseñadores clásicos como Antonio Pérez, *Nico*, René Azcu, Antonio Fernández Reboiro, Félix Beltrán, Eduardo Muñoz Bachs..., y de jóvenes y activos, Fabián Muñoz, Nelson Ponce, Giselle Monzón, Raupa....

Todo esto es y fue posible porque siempre se han formado buenos diseñadores en Cuba. Mucho antes de que existiera el ISDI se formaron en la etapa republicana varios diseñadores como dibujantes comerciales en escuelas de publicidad de La Habana o EE. UU.; así como en los primeros años de la Revolución en Varsovia, Polonia, como Héctor Villaverde y Rolando de Oraa; o de manera autodidacta con estudios superiores en Historia del Arte, como el caso Nico. La gráfica cubana es coherente en su evolución, desde los primeros años del siglo xx. Piénsese en Conrado Massaguer, Enrique García Cabrera, Jaime Valls, y el sucesivo relevo ininterrumpido desde mediados de aquel siglo y hasta nuestros días: Eladio Rivadulla, Rafael Morante, Tony Évora, Umberto Peña, Pepe Menéndez, y muchos más.

La museografía de la exhibición es algo que también enriquece sobremanera la calidad de la misma. Creo que es particularmente interesante el juego visual entre el político *Revolución* de José Papiol, Faustino Pérez y Ernesto Padrón, de diez piezas,

junto a importantes posters inspirados en el Che de Korda. A esta disposición dinámica de los carteles, se une un orden que pone a dialogar distintas generaciones de diseñadores, tanto por equivalencia conceptual o intertextualidad como por simple similitud visual. Claudio Sotolongo, al apropiarse de un cartel de Rostgaard; Fabián Muñoz, con un trabajo en diálogo evidente con los de su padre, o la similitud entre algunas piezas de Giselle Monzón y Nico. Muy bien dispuestas están las piezas respecto a la diferencia de formatos entre cada una, y la serigrafía como técnica preponderante y predilecta, que no opaca a las piezas impresas en *off-set*. Esta muestra de alto rigor del diseño cubano ha sido posible gracias a que la calidad de las obras no está determinada por la técnica empleada, aunque una prevalencia por encima de la otra.

No se debe pasar por alto, en medio de los múltiples aciertos de la muestra, un palpable descuido en el montaje, con algunas pequeñas pifias que escapan al disimulo; cosa que parece responsabilidad del espacio que la alberga y su equipo de montaje. Pero *Gritos en las paredes* es un buen recorrido por el cartel cubano de los últimos cincuenta y tres años -a pesar de todo-, por la oportunidad de ver piezas poco expuestas, primeras impresiones y hasta rarezas, como las versiones en cartel de las vallas, excelentes, diseñadas para la zafra de los 10 millones por Olívio Martínez. De alguna manera, el Museo salda parte de la deuda con el cartel cubano respecto a su exhibición permanente.

Es una fiesta que grandes clásicos convivan con joyas de *hoy mismo*, y que la curva del gráfico de calidad oscile apenas, con permiso de todas las subjetividades. Creo poder afirmar que cada uno de los *gritos* que estarán hasta abril en las paredes de las dos salas transitorias del Museo Nacional de Bellas Artes contribuye a que el *coro* de la historia del cartel cubano sea muy afinado. /

[1] *La imagen constante*, texto de Jorge Bermúdez, constituye un ejemplo sobresaliente en cuanto a promover una historia del cartel cubano poco tendenciosa, que hace justicia a todas las modalidades que se han cultivado en la gráfica cubana.

[2] Desde fines de la década del sesenta y hasta fines de los setenta e inicios de la década siguiente, se emmarca aproximadamente dicha *era dorada*, debido a un boom productivo y cualitativo en todos los espacios emisores de carteles pertenecientes a la entonces joven Revolución Cubana: el ICAIC (Instituto de cine), OSPAAAL (Organización Solidaria con el Tercer Mundo), Editora Política, COR luego DOR (Órgano de Orientación Revolucionaria), CNC (Consejo Nacional de Cultura).

[3] Nudo estaba integrado por Eduardo Marín y Vladimir Llaguno, crucial para el cartel de los años noventa, y sin duda los más conocidos. Además, es importante destacar en la década, el trabajo del colectivo SPAM (José Carlos Cueto, Jerónimo y Armando Patterson), de Sandy Pozo y de Iván Abreu Lullago.