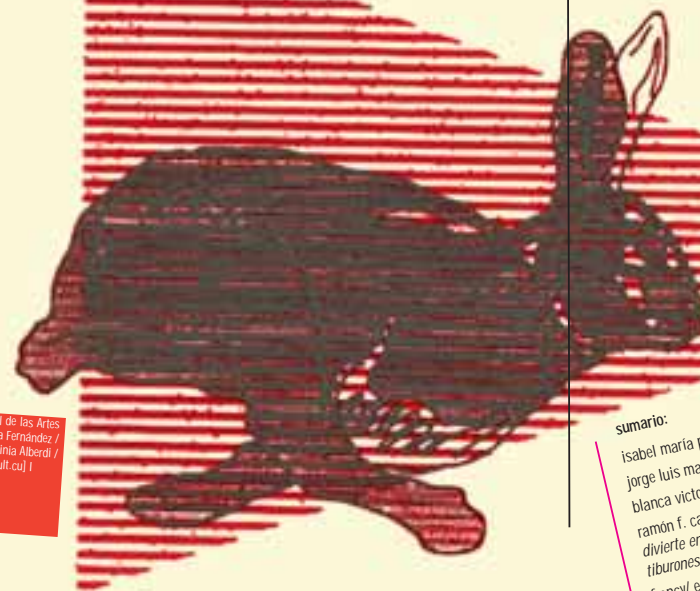


12 Bienal >

Entrevistas <

Comentarios



Noticias de Artecubano / Número 7 / Publicación mensual editada por el sello Artecubano Ediciones del Consejo Nacional de las Artes Plásticas | Dirección Rubén del Valle Lantaron / Edición ejecutiva Isabel María Pérez Pérez / Jefe de redacción Sandra Sosa Fernández / Diseño Fabián / Fotos Juan Carlos Romero / Web Jacaifonso / Comercial Yoandra Manobo Pérez (comercial@artecubano.cult.cu) | Impreso en el Combinado de Periódicos Gramma / RNPIS 0408 / Precio de venta 1 peso | Colaboraciones a / isabel@artecubano.cult.cu / sandra@artecubano.cult.cu / maeva@artecubano.cult.cu / Portada Fabián /

sumario:

isabel maría perez perez [2-5]
jorge luis marrero [5]
blanca victoria lopez [6, 7]
ramón f. cala/ mickey mouse se
divierte en la fiesta de los
tiburones [7]
frençy/ en piel de gourmet [8]
daleysi moyá/ entrevista a alejan-
dro campins [8, 9]

surisday reyes/ verdadero fenómeno cul-
tural: ¿eso es la bienal de la habana!

[10]
paloma checal/ notas de viaje: sobre la
12 bienal de la habana [10, 11]
magela garcés/ apuntes para un
informe incompleto [12]
talia díaz/ integración del público en la
12 bienal: una perspectiva [12, 13]
modesto d. serpal/ bienal a lo stock-
burger [14]
héctor antón/ bola franca [14, 15]

[parte 3]

noticiasartecubano
7.2015

[editorial]



Decir que la Bienal de La Habana tiene una deuda con la cultura cubana, ha sido una frase que se ha vaciado progresivamente de significación. Cuando hace treinta años se realizó la primera edición del evento, un joven equipo de curadores se propusieron estudiar la producción artística del llamado Tercer Mundo, ofreciendo la posibilidad de visualización y diálogo entre creadores de regiones periféricas. Así la Bienal fue ascendiendo escalonadamente para posicionarse entre las exhibiciones fundamentales de arte contemporáneo, y convertirse en referencia de megaexposiciones e investigaciones que abordan la bienalografía. La recién finalizada edición del encuentro, aportó una nueva organización encaminada a activar micropúblicos y a desanclarse de los modos

habituales de legitimación. La novel estructura, ha incitado a la polémica por su descentralización y aparente disolución de la muestra central, frente a otros grandes proyectos que llamaron la atención durante la 12 Bienal de La Habana. *Noticias de ArteCubano* ha hecho confluír los criterios de los curadores de dicho evento, junto a la opinión de especialistas y artistas que de algún modo estuvieron inmersos en el evento. Con esa intención hemos dedicado cuatro números consecutivos a la convergencia de análisis y puntos de vista, que nos ofrecen una visión más específica del fenómeno que cualquier ejercicio escritural, casi siempre acompañado de una postura parcializada. Estas entrevistas, que constituyen un corpus considerable, devienen una mirada múltiple a la recepción de la 12 Bienal de La Habana y a sus logros y deficiencias; concertando voces usualmente desconectadas y articulando una comunicación que pretende relajar tensiones en el camino para saldar verdaderas deudas. /

[Equipo de Redacción *Noticias de ArteCubano*]

[Isabel María Pérez]

Zona Franca, dentro de la Bienal de La Habana, fue uno de los eventos que ocupó la atención de la crítica y el público, y en ese sentido llamó a la polémica. ¿cuáles fueron los ejes curatoriales fundamentales de Zona Franca para esta duodécima edición de la Bienal de La Habana?

Zona Franca es un proyecto por encargo: no supone una propuesta individual ni una tesis preconcebida. Es la segunda edición de un proyecto comisionado por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas (CNAP) para, de alguna manera, organizar la promoción del arte cubano en el contexto de la Bienal de La Habana. Valga reiterar, una vez que los curadores del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam deciden abandonar los espacios del Morro-Cabaña [que resultara el espacio histórico de la Bienal desde la cuarta edición], el CNAP se propone desde la octena edición organizar allí una gran exposición de arte cubano. Se define también que no resultara una exhibición temática, ni generacional, ni de tesis, histórica o de autor. Teníamos que encontrar una formulación que facilitara una suerte de inventario, de museo o pinacoteca de lo que está ocurriendo hoy en el arte cubano.

Alrededor de cuatro meses antes de inaugurar la Bienal, el Consejo recibió una gran caja con los proyectos que no resultaron seleccionados para la muestra central, un procedimiento común desde que tengo memoria. Esa fue la génesis de nuestro trabajo. A partir de ahí, se conformó un grupo de curadores integrado por especialistas de las instituciones del CNAP [digase Centro de Desarrollo, Fototeca de Cuba y *ArteCubano*

ediciones].[1] Se desarrolló una investigación en dos líneas fundamentales [breve por los muy apretados cronogramas], la programación de exposiciones del país en los dos últimos años, y una cronología de artistas desde los años setenta. Con toda esa información, más los proyectos recibidos, conformamos un mapeo casi infinito, y empezamos a decantar. Se excluyeron los artistas con proyectos importantes en otras curadurías, así como quienes conformaban la muestra central.

Nos interesaba proponer una lectura a partir de ejes temáticos generales, manteniendo un tipo de distanciamiento que evadiera esa tendencia de los isleños a apearse demasiado a lo preconcebido. De ahí la iniciativa de invitar a otros curadores a mostrar zonas, temáticas, visiones o artistas específicos. También a ello se debe nuestra vocación por estimular que se presentaran nuevos proyectos. Buscábamos favorecer una lectura horizontal, pedagógica en cierto sentido, donde confluyeran generaciones, procedimientos, estéticas, visiones personales. Claro, aquí pesa mi condición de editora, y consideré pertinentes los principios fundamentales de nuestro trabajo en *ArteCubano*. La curaduría sería un ejercicio colectivo que produjera un organismo autónomo. Una visión posible –la nuestra– de la producción simbólica actual de los nacidos en la isla, a partir de una narrativa plural y descentralizada. Incluía, por supuesto, un gran despliegue promocional que invitara tanto a especialistas como a neófitos a cruzar el túnel de la bahía, y en el

tórrido verano caribeño, ya sobresaturado por la prolífica programación de cientos de otras propuestas, adentrarse en el laberíntico universo de las fortalezas militares del Morro y la Cabaña. Una exposición para pensar en los derroteros del arte cubano, para leer, estudiar, que fungiera también como material de consulta del aquí y ahora cubanos. Eso probablemente acentuó ciertas condicionantes que han suscitado polémica: uso del color, de la gráfica, y también ese número abrumador de artistas [había más de 260 invitados]. Por supuesto, cada uno de ellos a su vez implicaba intereses, abordajes y públicos diversos...

Entonces, ¿podemos afirmar que Zona Franca es un proyecto que no tiene curaduría?

Zona Franca es un proyecto que intenta establecer un tipo de curaduría que evade el establecimiento de compartimientos estancos, o de definiciones preconcebidas o reduccionistas. No nos interesa decir al público: "Estos son los artistas cubanos que merece la pena ver o los temas que merece la pena visitar." Nuestro eje fundamental se basa en de qué manera puedes hacer un inventario de lo que está sucediendo en este momento. Contábamos con casi trescientos proyectos iniciales y solamente escogimos cien, para luego reformular la estrategia de trabajo. La escogencia aquí tiene un papel fundamental, pero es una escogencia que se mueve gestando una idea de homologación de operatorias artísticas a partir de crear un estándar de calidad. Todo ello organizado en líneas temáticas, que era una de las tantas posibilidades de lectura.

¿Cuáles fueron esas temáticas?

Las temáticas generales fueron: Territorio y Paisaje, Identidad, Memoria, Construcción de la Historia, y Comunicación e Historia del Arte. Ejes

temáticos que han sido recurrentes en las curadurías y en las "organizaciones" que nuestros críticos han hecho del arte cubano. Los utilizamos como líneas de visibilidad para el arte cubano en un sentido mucho más amplio. Por ejemplo, en Construcción de la Historia, encontrabas artistas de procederes, perspectivas y generaciones muy distantes entre sí. Nos interesaba mostrar cómo podrían dialogar o leerse determinados discursos desde las perspectivas de otros, ya fuera en relaciones de analogía o de oposición. Buscábamos crear un espacio de sentidos que a su vez fuera atractivo para un público que debía luchar contra cánones preestablecidos, contra su propio desconocimiento y contra un cierto prejuicio de origen que nunca he comprendido muy bien. Por supuesto, también contra el inclemente sol y una estructura edilicia extremadamente dilatada. Todo ello teniendo en cuenta, asimismo, la economía de recursos, pues no era posible levantar estructuras ni crear espacios específicos.

¿Cómo fueron recepcionados estos proyectos por la crítica especializada y por el público en general?

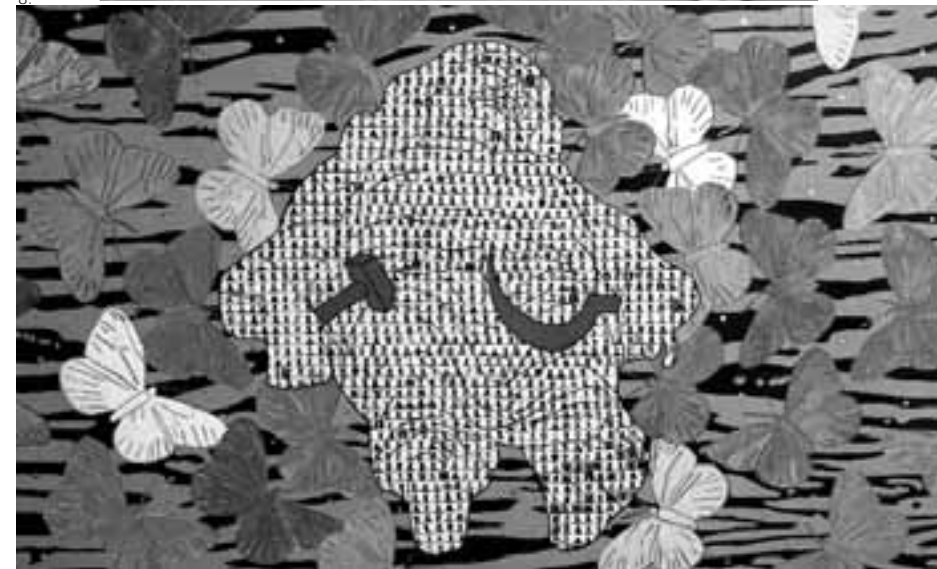
Eso no podría decirlo con certeza pues precisaríamos una investigación sería. En primer lugar te diría que el público en general, el público no especializado pero culto –es decir, el público que tiene algún tipo de interés en el arte, no el público casual–, tanto cubano como extranjero, agradece la posibilidad de ver en un espacio como ese reunidas, organizadas y

de alguna manera estructuradas con determinada lógica este grupo tan abundante de estéticas y de artistas. Y también tener la posibilidad de revisar la Cabaña con una exposición de arte cubano. La crítica especializada, nuestra crítica cubana siempre beligerante y muchas veces parcialmente informada, lo recibió de manera dispar. Eso era previsible.

En lo personal, traté de alejarme de todos los recorridos y no acompañar a casi nadie para no inmiscuirme en la opinión que cada cual se formara. Por mi entrenamiento profesional no le tengo miedo al debate, ni busco "impactar positivamente a cierto sector". Por lo tanto, concebí un número especial de *Noticias...* que brindara toda la información general y los planos, además de la gráfica desplegada en los espacios para que quien llegara al Morro y a la Cabaña pudiera hacer su recorrido personal. Estuve, eso sí, con profesores de las distintas enseñanzas especializadas, con críticos, artistas, curadores, directores de museos e instituciones, y compartí una parte del recorrido con ellos. Escuché criterios a favor y en contra. Fue un ejercicio que me ayudó a encontrar debilidades y a reafirmar otras certezas.

Considero que sería un error desaprovechar el espacio extraordinario del Morro y la Cabaña, el único que tenemos con esas dimensiones, para hacer una exposición de arte contemporáneo cubano en el contexto de la Bienal. Esa exposición podría ser de muchas maneras diferentes. Pero el

> sigue en pág. 4



[en pág. anterior]
1. Frank Martínez, ST [Cuba]

[en pág. actual]
2. Ruslán Torres, de la serie 00251-00400 Sobre el comportamiento y su representación [Cuba]
3. Ibrahim Miranda, Atlántica secreta [Cuba]
4. Abel Barroso, Islas [Cuba]
5. José Manuel Fors, El peso leve de todo lo creado [Cuba]
6. Alex Hernández y Ariamna Contino, Camino al Edén [Cuba]
7. Luis Enrique Camejo, ST de la serie Ruinas [Cuba]
8. Joel Jovert, Cuadro de marzo [Cuba]

CNAP, que es quien dirige la política hacia ese sector, decidió comisionarnos esta visión plural y contrastada, si se quiere, de la producción de los últimos cinco años. Fue una gran experiencia, que puede devenir –a partir del trabajo realizado– en mejores o peores iniciativas de esa índole.

Insisto que esta experiencia contribuyó de manera notable a que el resto de los proyectos de la Bienal tuvieran una feliz consecución. Es decir, el hecho de que *Zona Franca* albergara a esa nómina tan diversa, contradictoria y plural de artistas, favoreció que otros proyectos pudieran concentrar sus esfuerzos en curadurías o proyecciones mucho más centralizadas y específicas, y que el evento en sí mismo no renunciara a la proyección que se espera –y es imprescindible– para una Bienal con estas expectativas. Creo que *Zona Franca* sirvió no solo como la obra de un grupo de curadoras y un infinito grupo de artistas que se involucraron, sino que propició un clima favorable hacia la Bienal como evento, especialmente de cara a estos nuevos escenarios tan ambiguos donde se estaba desarrollando el restablecimiento de las relaciones entre Cuba y los Estados Unidos. *ZF* encarnaba el espíritu de un sistema institucional que todavía cree en la promoción más allá del mercado, en la formación especializada en este campo y en espacios de visibilidad más “horizontales”.

La Bienal fue atípica en cuanto a criterios curatoriales. Es algo que han declarado sus curadores, que

estuvo más descentralizada, dirigida a conquistar micropúblicos, a activar espacios comunitarios... Entonces, ¿en qué sentido se interconectan estos dos proyectos, una megaexposición colateral como Zona Franca con una muestra oficial que tendió a lo micro?

Solo una aclaración. Tanto *ZF* como el proyecto curado por el Lam son oficiales, pues tanto ellas como las que transcurren en todo el sistema de instituciones se gestan, financian y desarrollan desde la política cultural del Estado. La propuesta del Lam es central, y el resto, tanto las institucionales como las privadas, que se realizaron en los talleres de los artistas, son colaterales. Me resulta inconcebible que sigamos arrastrando tan mal uso de los términos. Otro comentario. ¿Por qué en Venecia, San Pablo, Estambul, Brujas, Kiev, Lyon, Turquía, Taiwán, Nigeria o Australia no resulta tan traumático y se asume con total naturalidad esa supuesta “contradicción” entre ejes centrales y colaterales? ¿Será un complejo que afecta solo al terruño?...

El compromiso que supone para un evento como la Bienal de La Habana el intentar renovarse cada vez es como una espada de Damocles que pende sobre sus organizadores. En esta oportunidad, considero una decisión muy acertada crear esta estrategia basada en la descentralización y con el acceso a esos llamados micropúblicos, algo que potenciaba una tendencia verificada desde su génesis. No me toca juzgar ahora como se resolvió eso a nivel de programación, o de los esfuerzos promocionales, pero

creo que la estrategia curatorial fue un gran acierto que les ha impuesto un punto de giro hacia el futuro. Probablemente sea un lugar común, pero reitero que Casablanca fue el espacio donde esa perspectiva resultó incuestionable. Que los críticos la entendieran o no, compartieran o no, pudieran o no sobrepasar el calor infinito, los desajustes organizativos, eso es “harina de otro costal”. Casablanca puede ser uno de los proyectos memorables de la historia de la Bienal de La Habana. Pocas veces me ha resultado tan auténtica y eficaz la transformación de un espacio por el arte.

Aun desde la institucionalidad sería un disparate proponerte un único objetivo: tus radios de acción pueden ser plurales y estar destinados a públicos e intereses que pudieran parecer contradictorios. Por un lado, tienes la responsabilidad como Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam de proponer un evento de tesis, que en última instancia sigue siendo elitista aun en esa búsqueda de los micropúblicos, sigue siendo tendencioso en esa escogencia de doce o quince artistas cubanos para cada edición: y por otro lado, tienes una responsabilidad con esas generaciones y generaciones de artistas que has formado y que de alguna manera tienes el compromiso de visibilizar. Visibilidad que busca ser horizontal en *Zona Franca* y que en otros proyectos resulta altamente restringida o específica, como podría ser Galería Habana o Villa Manuella.

Reitero, considero una miopía cultivada, tanto de especialistas como de

críticos, insistir en que un proyecto puede opacar al otro. *ZF* favorecía una percepción plural de la circunstancia creativa cubana, y también vehiculaba una relación con otras instancias, que son reales y de las que no podemos desentendernos. Ello beneficiaba que otros proyectos de naturaleza más específica, incluso más críptica, se desarrollaran y no recibieran una tensión desmedida que condujera a desentrañarlos o leerlos desde una perspectiva clásica.

A pesar de todo lo publicado, de todos los esfuerzos, la Bienal de La Habana sigue siendo un evento por asumir y por entender de manera más cabal por nuestra crítica, muchas veces reclamándole al evento algo que ellos mismos son incapaces de generar. Lamentablemente, en el gremio pesan mucho los asuntos personales, las *vetas*, pequeñas bajezas humanas que se hacen todavía muy transparentes en lo que se escribe. Quizás *la maldita circunstancia* hace que criticista aun en esa búsqueda de los micropúblicos, sigue siendo tendencioso en esa escogencia de doce o quince artistas cubanos para cada edición: y por otro lado, tienes una responsabilidad con esas generaciones y generaciones de artistas que has formado y que de alguna manera tienes el compromiso de visibilizar. Visibilidad que busca ser horizontal en *Zona Franca* y que en otros proyectos resulta altamente restringida o específica, como podría ser Galería Habana o Villa Manuella.

Reitero, considero una miopía cultivada, tanto de especialistas como de

¿Va a haber una próxima edición de

Zona Franca en la 13 Bienal de La Habana?

No tengo la menor idea, porque todos los proyectos colaterales derivan de la muestra central de la Bienal. El Lam dictará las estrategias de su proyecto, y a partir de ahí se gestará lo colateral. Cualquier proyecto en el Morro y la Cabaña dependerá de ello.

Algo notorio en Zona Franca fue la presencia de artistas cubanos que residieron durante muchos años en el extranjero presentando exposiciones o participando en proyectos colectivos. ¿Cuán cerca está Zona Franca, más allá de ser un muestrario del arte cubano contemporáneo, de actuar también con los presupuestos de la ferias de arte y del mercado?

No existe relación alguna. Ha sido una intención de la política cultural, desde hace mucho tiempo, borrar las distancias entre los artistas que viven en la Isla y quienes residen fuera, sea cual fuere su estatus migratorio. El arte cubano es solo uno. Y seríamos ingenuos y estaríamos maltratando el legado que dejaremos a nuestros hijos si nos aferráramos a determinadas posturas caducas y absurdas. En *ZF* están quienes nos propiciarán el acceso. Favorecimos la posibilidad que regresaran a exponer, que interactuaran con sus colegas, y muchas de esas exposiciones han servido para desatar nuevos proyectos, ya sean aquí o en el extranjero.

Ahora bien, existen principios fundacionales de evento, que considero irrenunciables y están anclados a una visión que transcurre a contrapelo del *mainstream*, que se encarna, en última instancia, en las ferias, aunque por supuesto, es mucho más que eso. La Bienal de La Habana está comprometida con una suerte de equidad en la visibilidad de los artistas, cuyas estrategias en cada caso les interesa, y eso dejará de ser así el día que las finanzas dicten prioridades. No sé si será mejor o peor, pero dejará de ser la Bienal de La Habana. Por otro lado, en Cuba se hace imprescindible la creación de una feria de arte. Pero no podemos convertir la Bienal en rehén de un sistema empresarial, aunque ese sistema pertenezca al mismo Ministerio de Cultura [MINCULT]. El sistema empresarial tiene que crear su feria, su cartera de clientes, y liderar un llamado de atención sobre el arte cubano que comporte esa otra manera de leerse y estratificarse.

La Bienal sigue siendo un organismo vivo, descomunal en sus alcances. Mantiene al mundo en jaque durante ese mes y llama la atención, cada vez más, de especialistas, críticos, artistas y públicos de las más diversas procedencias. Mucha de la incompreensión que sus estrategias originan se gesta, creo yo, en la intención de apropiársela en tanto ente legítimador. Vengan, pues, las fieras... /

[1] Como curadora principal del proyecto organicé dos equipos de trabajo. El primero de curaduría, donde participaron Tania Parson, Ariana Landaburo, Estela Ferrer, Liana Vázquez y Elisa Gutiérrez. El segundo para la gráfica, los soportes promocionales y el catálogo que incluía a Virginia Alberdi, Enrique Martínez Murillo, Shirley Moreira, Daniel González, Carolina García, Ricardo Sánchez Cuerva y José A. Curbelo. Ambos cruzaron funciones en múltiples oportunidades.

[Jorge Luis Marrero]

¿Qué piensas de la nueva proyección que asumió la muestra oficial de la 12 Bienal de la Habana?

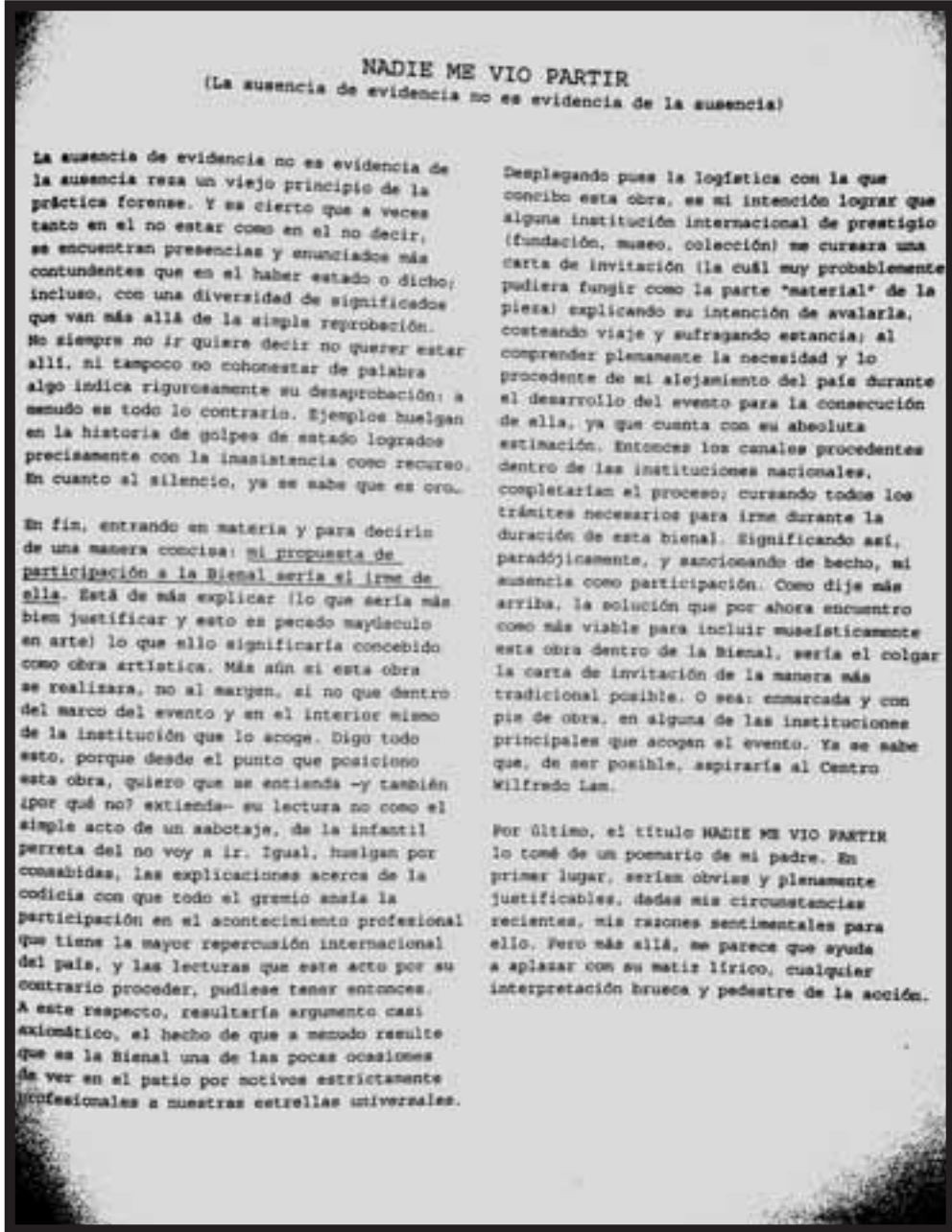
Me parece que el equipo curatorial apostó por un criterio de homologación con lo que es este tipo de eventos en el mundo actual. Quizás no sepamos nunca si este mérito sea atribuible a todo el equipo, o a su mayor parte. O incluso, si fue un criterio impuesto “desde arriba...” Pero sea cual sea el caso, cualquier intento de homologación de nuestro país con el resto del mundo [pudiera acortarse en casi cualquier terreno], es algo loable y beneficioso. Por lo general, las bienales internacionales se hacen para glorificar, más que a los artistas, a los curadores. De ahí que el criterio preponderante sea el de la audacia curatorial. Porque esta es la manera de darle protagonismo al curador. Y la radicalidad de los artistas y las obras que este escoja es la vía más adecuada para lograrlo.

Casi siempre son eventos que se organizan con dinero público: por lo que no necesitan ser, perentoriamente, rentables. Las expectativas de ganancia de los artistas participantes, suelen cifrarse en el capital simbólico que significan aspectos de índole promocional y curricular, no de dinero. En el espectro totalmente opuesto se encontrarían las ferias de arte, que para eso se organizan: para crear y satisfacer los renglones mercantiles del fenómeno. Claro, es difícil hallar [y probablemente ni siquiera exista] un evento que cumpla íntegramente con uno u otro criterio. Siempre un evento de un tipo, tiene algunos rasgos del otro. Pero que ediciones ha, algo que pretendía venderse como un evento serio: según sus propias palabras como un espacio de reflexión acerca del arte contemporáneo [y del Tercer Mundo en particular], incluyese en los pies de obras: direcciones, números de teléfonos y e-mail de los artistas, es algo patético y risible. Por tanto, como te dije al principio, estimo como algo muy positivo que el

equipo curatorial [desde hace algunas ediciones recientes hasta esta] haya decidido acercarse, cada vez más, a cumplir con lo que se espera que es una bienal: y haya marginado a las necesidades feriales a espacios colaterales.

¿Cómo ves la interrelación que existió entre las colaterales de la Bienal y la muestra oficial, hubo alguna conexión, no la hubo, por qué?

Te agradezco esta pregunta, porque me permite abundar sobre la última parte de mi respuesta anterior. Y es que, para nada quisiera aparecer como un puritano anti mercado. El arte moderno tiene un lado mercantil incuestionable. Y a pesar de que este no sea en el que mejor me desenvuelva, ¿quién soy yo para pretender adecuar la realidad a mis carencias? Para nada encuentro mal que en nuestras difíciles circunstancias, quien sepa aprovecharse financieramente de la Bienal, así lo haga. Lo que sí me parece cuestionable es que [posiblemente debido al momento histórico específico que vive la nación] un *dealer* viva con “complejos izquierdistas” –por llamarlo de alguna manera– que le impidan auto clasificar-se como tal. Y entonces pretenda vestirse con los ropajes, supuestamente más respetables, de curador y crítico de arte. Y a la inversa, entonces estos últimos, producto igual de la reciente emergencia nacional de valores “capitalistas” –por llamarlos igual de algún modo–, quieran ser negociantes; y terminen a menudo rigiéndose por prioridades absolutamente comerciales a la hora de decidirse por tal o cual artista con el que trabajar. Todos tenemos que comer, es un hecho, pero también lo es que la confusión y “el gato por liebre” traen aparejadas, invariabilmente, la crisis y la pérdida de valores. Entonces, tampoco es que todas las muestras colaterales sean puramente comerciales, en el peor sentido del término. Incluso, a veces en una misma muestra, se mezclan todo tipo de



12.

obras. Y lo que es más curioso aún, a veces de un mismo artista. No puedo hablarte mucho de esta bienal en específico, por motivos que conoces perfectamente. Apenas si vi los restos a mi regreso de México. Pero por mis experiencias anteriores, la impresión general que uno se lleva de casi todas las colaterales, es que su única relación con el evento principal, es aprovechar el momento. ¿Consideras satisfactorio el haber participado en varios proyectos, incluso de

la muestra oficial, junto a uno o dos o más proyectos colaterales de diversa categoría? ¿Cómo manejan el hecho de que su obra sea recepcionada de muchas maneras durante un mismo evento?

Creo que, de cierto modo, te he contestado a esta pregunta en la respuesta anterior. Y citando al maestro Juan Rulfo, cuando en una ocasión un periodista le preguntó que porque no dejó de ser un empleado público para dedicarse solamente a la literatu-

ra, él contestó: porque mi mujer y mis [menos mal que yo solo tengo uno] hijos tienen la pretenciosa costumbre de desayunar, almorzar y comer todos los días. Todo el mundo quiere vivir lo mejor posible, y para eso hace mucha falta el dinero. Te juro que si algún día le doy una “patada a la lata” que me permita conseguirlo, voy a hacer mucho ese tipo de obra. El problema es que, por más que me empeño, no me sale. No veo nada mal que uno participe en cualquier propuesta

decorosa que le hagan desde fuera de la muestra oficial, aun estando en ella. Tampoco me hubiera parecido coherente que si mi obra iba precisamente acerca del tema de la participación, estuviera en diez colaterales. A no ser que hubiese abordado el asunto irónicamente. /

12. Jorge Luis Marrero, *Nadie me vio partir* (Cuba)



9.



10.



11.



9. Andrés Serrano, *Residents of New York* [Estados Unidos]
10. Carlos E. Escalona *Kako, Rigoberto. El recolector de semillas* [Cuba]
11. Santiago Rodríguez Olazabal [Cuba]

13.



14.



[blanca victoria lópez]



¿Cómo cree que se insertaron los proyectos colectivos en la dinámica general de la 12 Bienal de La Habana?

Creo que ese tipo de proyectos, que un poco conforman su propio núcleo, –independientemente de que funcionen a partir de la propuesta curatorial y conceptual de la Bienal–, vienen a enriquecer la visión del equipo de curadores. Generalmente son proyectos curados por otras personas que se suman al equipo de curadores que ha trabajado durante los dos años anteriores a la edición de la Bienal. Y en ese sentido, en mi opinión, enriquecen y favorecen esa diversidad que se busca también con un proyecto curatorial tan grande como puede ser la Bienal. Creo que realmente los proyectos que tuvieron lugar en esta edición marcaron esa diferencia, como *Montaña con esquina rota* que ha sido muy polémica: a unos les gusta, a otros no, pero en definitiva ha tenido visitas muy importantes y ha traído un grupo de artistas relevantes a Cuba, lo cual creo que es significativo. Ha sido el caso del proyecto *Between, Inside, Outside* que también ha trabajado esa diversidad enfocándose en la relación entre artistas de Estados Unidos y Cuba, particularmente. Todo eso propicia la participación de otros especialistas, investigadores, curadores, que no trabajan constantemente en la concepción del evento, pero que asimismo pueden ofrecer su visión, su trabajo en función de la Bienal.

¿Cómo cree que se han recepcionado los proyectos de la Bienal por el público? Me refiero no solo al público que viene a ver la exposición, sino también al público especializado.

La Bienal en general nunca es homogénea: hay proyectos que se recepcionan mejor, otros que son criticados, algunos que ni siquiera los ven, pasan desapercibidos. Desde este punto de vista creo que es heterogénea, nunca una Bienal va a ser homogénea. Pero sí siento que hay una diferencia muy marcada entre la crítica internacional y la nacional, por cómo ven, se enfrentan o responden ante determinados proyectos. Y en esa medida, siento que son los mismos proyectos aquellos en los que se enfocan mientras quedan otros un poco rezagados. No siempre es porque sean proyectos menos válidos o porque no funcionen igual de bien, sino porque funcionan en otras dimensiones. Me parece que, al menos el público especializado, se enfoca en determinados proyectos. Y lo mismo sucede con el público no especializado. No sé hasta dónde estos conceptos funcionan realmente. Por ejemplo, el público recepciona muy bien obras que están en el espacio público, con las que puede interactuar, obras que comprende y a las que se acerca con familiaridad: mientras que otras obras, quizás sobre la cuerda del arte conceptual, le son indiferentes. A eso achaco el éxito que ha tenido este año, como en la edición anterior, el proyecto colateral *Detrás del Muro*, un proyecto que se acerca bastante a lo que el público en general entiende como arte. Otros proyectos –que generalmente son de artistas internacionales con un enfoque diferente, no tanto de instalación sobre el espacio público, sino de investigación, de acercamientos desde otros puntos de vista– son menos aceptados y conocidos por el público en general. No así por la crítica o el público especializado. Aunque, sobre todo el público especializado nacional, se ha limitado a determinados proyectos igual de tangibles. Uno de los retos que ha tenido esta Bienal, precisamente, ha sido la inclusión de proyectos que no tienen en primera instancia un resultado objetual o inmediato, si no que se basan en otras formas de crear; desde la investigación, la antropología, otras disciplinas artísticas...

En ese sentido ha sido interesante ver cómo el público se ha ampliado: ya no es como antes que el público especializado en artes era el único que opinaba y escribía sobre la Bienal. Hubo especialistas en artes escénicas escribiendo sobre la Bienal, especialistas en otros tipos de saberes que se han interesado en escribir y opinar acerca de la Bienal. Todo lo anterior creo que ha sido un logro, el cumplimiento de uno de nuestros objetivos que radicó en expandir esta noción de la Bienal.

¿Cuáles considera que han sido los logros y deficiencias con respecto a los objetivos que se trazó la 12 Bienal de La Habana?

[en pág. actual]

13. *Montañas con una esquina rota* [Cuba]

14. Osnelido García, Museo Orgánico Romerillo [Cuba]

[en pág. siguiente]

15. Pepe Menéndez, *Happy Together* [Cuba]

[cortesía del artista]

16. Duvier del Dago, *Salvavidas* [Cuba] [foto: Romero]

Francamente, creo que atendiendo a lo que nos propusimos como equipo, la Bienal ha sido un éxito. Siento que se activaron muchos espacios que nunca antes se habían activado: Casablanca, por ejemplo. Independientemente de que para algunos lo que ocurrió allí haya funcionado o no –cuando digo para algunos, digo para el público en general–, siento que en definitiva el espacio se activó y que se nota la diferencia. Prueba de ello fue el proyecto de los uruguayos Alonso y Craciun, que dentro de su propio trabajo incorporaron entrevistas e investigaciones acerca de qué opinaban los habitantes de Casablanca sobre la Bienal. El resultado es evidente: ellos notaron el cambio, las diferencias y todo lo que la Bienal había generado en el espacio. Ese fue uno de los objetivos que realmente sí se cumplió: el hecho de que existan proyectos que actúen sobre determinados públicos, aunque esos públicos no sean masivos, sino públicos muy específicos. Estoy pensando, también, en el trabajo con la comunidad de *gays*, lesbianas y transexuales cubanos, que fue el caso de Fredman Barahona, un artista nicaraguense. Es decir, nuestra ambición no era solo llegar a ese público masivo, sino llegar a esas microcomunidades, a esas comunidades pequeñas y que algunos proyectos de la Bienal actuaran sobre y con ellas. Creo que el objetivo se cumplió.

El hecho de que hayan participado artistas no solo de las artes visuales, sino también artistas del diseño, artistas de las artes escénicas... eso es un objetivo que se cumplió con creces. Ya te digo, no siempre se entiende de la misma manera, pero en mi criterio funcionó. Otra cosa que logramos fue que existieran actividades durante todo el mes de la Bienal [independientemente de que los eventos de los primeros días, por razones de logística, se desarrollen con mayor fuerza: los artistas prefieren venir en esa primera etapa]. Pero sí, la Bienal aun a mediados de junio estaba inaugurando o proponiendo novedades. Fue el caso de la propuesta del grupo teatral El Ciervo Encantado con las artistas españolas invitadas, o lo que ocurrió en el Multicine Infanta que tuvo presentaciones durante la mayor parte del mes, y lo que ocurrió en Casablanca. Creo que eso ha sido algo que hemos logrado durante esta Bienal: el hecho de mantener una programación más o menos activa durante todo el mes del evento y que la gente sienta que todavía estamos funcionando. Eso ha sido uno de los logros que hemos tenido esta edición.

Obviamente, deficiencias siempre hay, pero no voy a ser yo la que las diga, y tampoco creo que ninguno de mis colegas lo haga porque, de alguna manera, uno se apasiona.

Bueno, tus colegas lo han hecho...

No, es que francamente siento que deficiencias podría decir muchas –como en todos los eventos me imagino que las haya, pero no soy quién para opinar porque solo trabajo en este. Prefiero pensar en las cosas que pasaron y dejar las deficiencias para trabajar sobre ellas y no para enunciarlas. Creo que fue una Bienal muy abierta, tan abierta que mucha gente no entendió, no pudo ver nada. Pero, en alguna medida, achaco eso a que este era nuestro objetivo. Nuestro objetivo no era que se pudiera ver todo, sino que cada cosa pudiera ser vista por las personas a las que estaba dirigida. Y, lo que para algunos podría considerarse una deficiencia, lo veo como algo que cumplió nuestro objetivo: trabajar con públicos específicos más allá de ese público general, ese público masivo.

Mencionaba *Detrás del muro* y esa es una de las preguntas que quería traer a colación. ¿Cómo ve que se han interconectado los proyectos colaterales con la muestra oficial? ¿Considera que de alguna manera hubo una relación, digamos armónica, o cree que estos han venido a contaminar los preceptos de la Bienal?

Eso ha sido “el tema” de esta Bienal, y francamente ha sido interesante lo ocurrido al respecto, más allá de incomodidades o no. Para empezar porque, la noción del evento nunca fue ajena a los proyectos colaterales: desde la primera Bienal hubo proyectos colaterales que la dignificaron. El objetivo del evento también fue abrir Cuba al mundo, que la gente llegara y conociera qué estaba haciendo el arte cubano. Lamentablemente, la nómina de la Bienal de La Habana nunca puede ser tan generosa con el arte cubano. Hay muchos artistas que merecen estar

dentro de la nómina y aunque se quiera es imposible asumir todo el talento que hay en este país. Por eso siento que las exposiciones colaterales son necesarias.

¿Qué sucede? Desde que nosotros estábamos como equipo pensando la Bienal, entendimos que esta edición podría hacerse de alguna manera “invisible”. Sabíamos que la gente solo iba a notar como Bienal todo aquello que se mantenía en el marco de la curaduría tradicional. Y el arte cubano, a raíz de los discursos pronunciados por Barack Obama y Raúl Castro el pasado 17 de diciembre, se convirtió en una *boom*, si es que antes no lo era. Entonces, ahí es donde nosotros sabíamos qué podría ocurrir con todo el programa colateral, alrededor de una Bienal en donde prácticamente no había un resultado objetual, o donde los resultados objetuales eran una mínima parte de todo el proceso que queríamos mostrar. A eso es, en parte, a lo que yo achaco –y lo voy a decir sin tapujos– esa “fricción”, esas dudas que se han creado, ese desconcierto alrededor del protagonismo que han tenido este año las exhibiciones colaterales. Por esas dos razones fundamentalmente: porque mucha gente vino a la Bienal de La Habana a ver arte cubano y comprarlo, y el hecho de que esta Bienal por sus características se haya diluido en la trama de la ciudad.

No obstante, considero que deberíamos poner el “ojo” en la participación de artistas extranjeros en exhibiciones colaterales, y no porque sea algo imposible de realizar. Creo que las exhibiciones colaterales apoyan y generan ese ambiente de Bienal, pero me parece que de alguna manera tenemos que organizarnos, sobre todo porque en un sistema cultural como el nuestro todo responde a la misma institución, y eso sí genera mucha confusión para la crítica internacional que no tiene por qué entender cómo funcionan o que debería entenderlo pero no lo entiende. Genera confusión para la crítica nacional, y sobre todo, mucha confusión para el público. Por ejemplo, *Detrás del Muro* fue un proyecto que evidentemente funcionó para todo el público habanero e internacional. Es desconcertante el hecho de que *Detrás del Muro*, que participó en la edición anterior, regrese como proyecto colateral de esta Bienal. Francamente me parece bien que se aproveche el espacio del Malecón, que otra vez el público pueda acercarse a él, pero con la presencia de artistas nacionales e internacionales es imposible evitar la confusión. El punto está –y en lo personal no me siento con distancia crítica para determinarlo ahora mismo– en si esa confusión es favorable o no. De pronto, en diez años te digo: “¡Qué bueno que hicimos detrás del muro como proyecto colateral!” Igual siento que es algo que iba a suceder.

El hecho de que se haya generado esta situación con las colaterales, que de pronto se convirtieron en la Bienal de La Habana, indica varias cosas. Pero sí, de alguna manera, siento que una de las opiniones más generalizadas [he conversado con muchos colegas, no solo del Centro Wilfredo Lam, sino con personas que vinieron de todo el mun-

do a ver] es que ya el cambio social y económico que estamos teniendo en la Isla tiene que llegar también al mundo de la cultura. Y que algunas veces se ven las colaterales como exhibiciones feriales; o sea, se habla del término feria. También siento, en lo personal, que tenemos que dejar de temerle a ese concepto ferial y asumir que el arte contemporáneo es un producto que se puede vender. Debemos hacerlo de una vez para tomar precauciones y valorizar las producciones que tenemos porque es un riesgo que corremos. Todo lo que está ocurriendo es un proceso necesario; a lo mejor no es el que más me gusta, pero es un proceso que debemos analizar. Te digo: las exposiciones colaterales no son un fenómeno nuevo, aunque quizás es la primera vez que tienen ese peso, al tomar una institución emblemática como la Cabaña, aunque en la edición pasada estuvieron allí, pero no tuvieron catálogo propio como este año. Son cosas que ocurren y que

nos guste o no hay que analizar, y que nos obliga como equipo curatorial a repensarnos el evento y nuestro vínculo con esas muestras colaterales como parte de nuestro contexto cultural. Lo que hay que hacer es eso, más allá de decir si hay problemas o no hay problemas, si se vende o no se vende, si afecta nuestra propuesta de Bienal –que no lo creo–, o si funcionan como parte de esa propuesta curatorial. Cada cual puede tener su opinión personal, pero siento que debemos interpretar el contexto, y en función de él, trabajar todos nuestros procesos como como Bienal. /

Mickey Mouse se divierte en la fiesta de los tiburones/ [a cargo de ramón f. cala]

En tiempos de juergas se disfruta la embriaguez, la seducción, el divertimento. Durante de carnavales cuando el placer se pone a la venta, el arte* se fragmenta en miles de partículas y fractura –a la vez– el sentido posible que adquiere durante el proceso de construcción simbólica, para instalarse en una franja minada de considerable significación material. Aquí es cuando ese pequeño orejudo de guantes blancos se frota las manos y se dispone a disfrutar el show. No es para nada extraño que en el escenario irregular, de flagrante disputa por el dinero, muchos conviertan la creación artística en el espacio propio de inversión, generando un redimensionamiento simbólico de ese arte. A la par se perfora sin escrúpulos la actitud crítica ante el contexto, a cambio de alimentar la vanidad sustentada por el poder –supuesto o real– del dinero. En medios de esas turbulencias, los escualos, agresivos y delirantes, se

vielen afectivos, dadivosos con Mickey y su comparsa, espían a François Benhamou y Raymonde Moulin para saber de vericuetos, fórmulas de mercado y estereotipos. Se cuenta que algunos han intentado contactar con el insaciable coleccionista y gran especulador Stefan Simchowit, un sabueso que compra y vende rápido, paga y gana mucho dinero. Otros siguen los consejos del investigador y perito en Patrimonio Cultural Abel Ferrino, para poder establecer con acierto el valor de lo que ya tiene precio. Mickey se divierte y se pregunta si es mejor ser que tener o tener sin ser o ser sin tener o ni tener ni ser, esa es la cuestión en el mundo bursátil del arte. Vender arte solo como una inversión abre una interrogante ¿Sabes realmente de que se trata este negocio?

*La gente de las finanzas y las inversiones lo denominan “bienes alternativos”.



15.

16.



6>

[en piel de gourmet]



[A cargo de frency]

Tras los enjuiciamientos que dejó la Bienal, regreso a otras cuestiones que había pausado por razones editoriales y otras urgencias del momento.

Por enero o febrero de este año adelantaba cómo vivimos en una "adolescencia tecnológica", en el umbral de un estadio diferente, donde se reúnen diversos saberes y disciplinas, tanto de las llamadas humanidades como de lo enmarcado en la ciencia, que renuevan el sentido creativo de estas disciplinas en un proceso combinatorio.

Para algunos reticentes dentro de las ciencias, con esa certeza de que todo ha de ser probado, medido, confirmado o refutado, el arte es un campo secundario dentro de la producción cultural humana. Y ahí un error, por cuanto la ciencia, desde la más teórica y acaso "abstracta" para los comunes, hasta la más práctica y cercana a nosotros, se encarga de develar asuntos esenciales para la condición humana e incluso más allá de nosotros. Pero el campo del arte ofrece algo que la ciencia no provee, al menos evidentemente, y es la alimentación de valores emocionales, espirituales, críticos, ideológicos, estéticos, políticos, entre otros, que precisamente contribuyen en el ser humano sensible y proclive al arte a generarle una mayor capacidad de interconexión, de procesamientos sensorio-rationales, que tributan en el enriquecimiento de su imaginario y esto trae como consecuencia la posibilidad de ser más creativos y desarrollar más nuestra capacidad cerebral y sensorial.

Preguntémonos una vez más qué sería de la ciencia sin la "disparatada" capacidad cuestionadora del arte para generar otros ámbitos que luego han sido la base para crear científicamente ideas antes comprendidas como descabelladas. No planteo nada nuevo, sólo recuerdo.

Quería referirme a esto tras una conversación que mi esposa y yo tuvimos en una exposición de arte con un interesante científico de la biología, que entre Cuba y Alemania investiga el código genético, la naturaleza animal y vegetal. Fue lo más interesante de la noche y, sobre unos puffs del sitio, decidimos quedarnos confrontando ideas sobre ese "matrimonio" entre ciencia y arte.

Por cuestiones muy personales, e incluso dolorosas y relacionadas con la insensibilidad humana de algunos

—hasta dentro de su campo—, este científico se las ha visto con la muerte más que rondando. Lo que le hace ser bastante escéptico respecto a la importancia del arte en un orden jerárquico o de prioridades, cuando de la condición humana se trata. Y eso es medianamente comprensible. Aún así, no hubo refutación alguna a cómo la creatividad —que incluye al arte pero trasciende más allá de ese campo— es como estar al menos un paso delante del transcurso común, algo que es incómodo para los *establishments*.

Hubo por su parte alguna que otra sonrisa irónica en medio de la conversación, en tono de discusión inteligente, de esas que place entablar. Por la nuestra no había ironía; más bien interés por salirnos del aburrido entorno que muchas veces padecen las charlas entre tragos de exposiciones, donde casi siempre se hallan los mismos o "sociotipos" similares, con los mismos temas: arte, política y chismes. Y si bien es cierto mucho de lo que nos argumentara el buen hombre de ciencias sobre la esencialidad de ciertas cosas en momentos cruciales y dentro del campo de las ciencias, o lo ajustado que resulta el día a día de un laboratorio científico [en lo que difiere del ambiente creativo del arte pero poco a poco va asimilando del mismo dentro de las dinámicas laborales], también lo fue para él aceptar cómo la creación artística ha ofrecido otros horizontes antes desconocidos y que muchos, aún sabiéndolo, lo olvidamos con facilidad.

Tras la conversación, comprobar que vivimos una época de transición. Conflictiva, sí, con lastres, también; pero con otras señales que no responden al pasado sino al futuro. Ese umbral al que me refería. Una antea-ntes que me refería. Una antea-ntes que me refería. Una antea-ntes que me refería.

Quería referirme a esto tras una conversación que mi esposa y yo tuvimos en una exposición de arte con un interesante científico de la biología, que entre Cuba y Alemania investiga el código genético, la naturaleza animal y vegetal. Fue lo más interesante de la noche y, sobre unos puffs del sitio, decidimos quedarnos confrontando ideas sobre ese "matrimonio" entre ciencia y arte.

Por cuestiones muy personales, e incluso dolorosas y relacionadas con la insensibilidad humana de algunos



[...] hay aquí alrededor de medio millón de habitantes... más los muertos: un millón entre muertos y vivos. *

Alejandro Campins: una historia de viejo

y nuevo, de inicio y fin.../

Daleysi Moya /

En esta 12 Bienal de La Habana, Alejandro Campins desarrolló, desde el espacio de la galería Servando, una peculiar exposición titulada *Ciudad de los muertos*. La muestra, inspirada en una famosa necrópolis del Cairo, conjugaba sus experiencias en este sitio —ambiguo y surreal—, con las ideas generales que pautan su trabajo con el género pictórico.

El proyecto surge de unas ideas generales que vengo manejando en mi obra relacionadas con el tema de la muerte; es decir, el principio y la muerte, o la muerte como principio, y las cuestiones de la impermanencia, la atemporalidad. Estas son cosas que me interesan mucho, no sólo en la pintura, sino en la vida cotidiana, en el vivir.

En el año 2010 estuve en la 12 Bienal del Cairo y fui a este lugar que se llama la Ciudad de los Muertos. Me pasé un día entero allí, visitándolo. Me llamaba la atención porque era un lugar incógnito. No se trata de un sitio que esté al acceso de todo el mundo, que se anuncie para su visita, con un interés cultural o turístico.

Eso fue en diciembre del 2010 y resultó una experiencia alucinante, una experiencia muy rara, porque es un cementerio pero funciona también como ciudad. Allí hay escuelas, mezquitas, cafeterías, tráfico; hay de todo. Yo aluciné allí. Era para mí muy llamativo el cómo convivían la vida y la muerte, como se llevaban de la mano. Esa fue una de las cosas que más me atrajo del viaje. Regresé a Cuba y siempre me dije: "Algo tengo que hacer con eso", pero no me salía nada. Y como a los tres años —mi obra estaba metida ya en otra cuerda, rondando el tema de la muerte y la atemporalidad—, me vino la idea de retomar aquel lugar. De momento, un día volvió y me di una conectada tremenda, fue como estrechar el tiempo entre el día en que estuve allí y el instante en que se me ocurrió hacer algo con eso. Se acortaron las distancias y tuve frescecita toda esa experiencia.

Tu quehacer se va conformando a partir de retazos y remembranzas, de memorias personales y ajenas para las cuales construyes nuevas temporalidades en el lienzo. ¿Por qué, sobre todo en tu trabajo más reciente, vuelves sobre sitios olvidados por la historia y el tiempo?

Creo que el interés por esos sitios va mucho más allá de la historia social

o política que ellos tienen. Eso es importante, y de hecho le agrega como un extra a la investigación, pero mi interés trasciende eso. Se trata de una atención que a veces ni yo mismo me suelo explicar porque es un vínculo —diría que metafísico—, que supera lo racional. Me seduce la belleza que tienen estos lugares, me llaman la atención porque son testimonios fehacientes del tiempo, del modo en que la naturaleza y lo que es capaz de hacer el hombre, se unen y crean una realidad extraña, una realidad atemporal. De cierta manera son una muestra de cómo el hombre invade la naturaleza y de cómo la naturaleza, a su vez, se defiende e invade al hombre. Ahí se crea una especie de atracción, algo parecido a eso que tú escribirías alguna vez, sobre la mezcla de realidad y ficción. Y esa mezcla extraña, refleja una belleza que a mí me cautiva. Refleja también la naturaleza humana.

Yo me cuido mucho de cómo hablar de estas cosas para que no parezcan una retórica ecológica —que tiene parte de eso, pero no es sólo eso—, sin embargo, es alarmante la manera en la que el ser humano ha perdido la conexión original con la naturaleza, siendo nosotros mismos naturaleza. Me sorprende cómo ese vínculo

se debilita cada vez más. Un poco trato de rescatar eso. Estoy en el medio de esas dos cosas, pero interactúo con ellas de una manera más empática, emocional, emotiva.

¿Crees que en el caso de la *Ciudad de los muertos* el *link* establecido con esa necrópolis —sin dudas un lugar mágico, digamos que inverosímil— sintetiza, de modo especial, tus conexiones con los ciclos, las "energías encontradas" como tú mismo les has denominado, lo que emerge y lo que acaba?

Sí, el espacio se vincula bastante y tiene mucho que ver, a lo mejor es como "una pata más de la mesa". A mí lo que me gusta, no obstante, es que no necesariamente tiene que tratarse de un sitio abandonado, de hecho yo tengo piezas como estas que estoy haciendo, o que quiero hacer, con puro paisaje, sin ningún elemento arquitectónico que me vuelva la obra narrativa. En el caso de esta serie, *Ciudad de los muertos*, aunque no es un lugar abandonado me llama la atención el hecho de que hay espacios dentro del cementerio que dejan de cumplir la función que tienen y comienzan a cumplir otras. La historia de este sitio tan peculiar empieza a mediados del siglo xx, cuando los judíos invaden el Sinaí, territorio que pertenecía a Egipto. Las personas que vivían ahí fueron desplazada y sus tierras ocupadas.

Muchos se movieron al Cairo, la metrópolis, pero sucede que El Cairo es una ciudad con más de dieciséis millones de habitantes, una ciudad muy grande, y muchos no tienen donde vivir, de modo que la gente empezó a meterse en los cementerios [hay varios cementerios en los que, tengo entendido, vive gente, pero este es como la metrópolis de los cementerios, la Meca]. Actualmente hay allí alrededor de quinientos mil habitantes, es decir, medio millón... más los muertos. Un millón entre muertos y vivos. Pero lo más interesante de todo es la relación entre la vida y la muerte, cómo la gente logra convivir con eso. Para ellos la experiencia es otra.

Me gusta mucho una idea que he escuchado que dice: "El que le teme a la muerte, le teme a la verdad", y esa tesis me ha alumbrado mucho. Tampoco pienso mi relación con la muerte como algo catastrófico, ni depresivo o triste, para nada, sino en cómo, a través de la pintura, llegar a un nivel, a un estado mental [la pintura es un estado mental], mezclado con la muerte. Cómo lograr una conexión entre vida-pintura-muerte. Es simplemente una manera de reflexionar sobre eso, de conversar al respecto.

¿Por qué es que, aun tratándose de un espacio habitado, en las piezas no aparece la figura humana?

En las últimas piezas que he realizado he ido eliminando al ser humano —en cuanto a forma física, a figura— porque me vuelve un poco narrativa la obra. Yo quiero que esa narrativa esté implícita, que sea más sugerente, más emotiva. En esta serie lo que hice fue dejar entrever escenas en las que se constata que hay vida. Los cuadros tienen un aspecto de ciudad, no de cementerio. Eso crea como un extranamiento, uno se pregunta: "¿Qué es esto? ¿Un espacio abandonado, un cementerio, un lugar inventado?" Y ese extranamiento me gusta porque es como el propio sitio, al final tú no sabes dónde estás, no sabes si se trata de una ciudad usada como cementerio o un cementerio convertido en ciudad.

Me agrada que algunos cuadros tengan aspecto de ciudad, pero a la vez, el espíritu de una necrópolis. Es el extranamiento de ver un carro tapado, una ventana con cortinas, unas banderitas colgadas, una portería de fútbol. Rastros de vida. Se trata de que la narrativa sugiera, sin ser evidente, que ahí pudo haber pasado algo, va a pasar o está pasando algo... esa incertidumbre de tiempo. Que el cuadro tenga condensado pasado, presente y futuro y que tú no puedas adjudicarle un tiempo específico. Todo eso a mí me interesa, y no solo con esta serie sino con mi obra en general, con el paisaje.

¿De qué manera te involucras, desde el punto de vista experiencial, con estos espacios que pasan a tus obras?

Yo pienso que al final toda esta investigación que estoy haciendo ahora tiene que ver con eso, con mi deseo constante de conocer lugares, de vincularme con la naturaleza. Creo que eso viene desde hace tiempo, de muchos viajes que hacía al campo. La obra que empecé a hacer más concentrado, digamos, en esos asuntos, surge del paisaje y de este interés por conocer espacios nuevos. A mí siempre me llamó —y me llama— mucho la atención observar la naturaleza y ver cómo se transforman las cosas, cómo cambian. La noción de las estaciones a mí me fascina. Es un tema que a lo largo de la Historia del Arte ha sido muy tratado. Yo he experimentado solo una vez el cambio de una estación a otra: del invierno a la primavera estando en Suiza, y es una cosa alucinante, cómo cambian los temperamentos de la gente, el paisaje, el ambiente en la calle, los colores de la naturaleza. Eso no tiene nombre. Es muy raro ese comportamiento

que aquí nosotros no podemos sentir. Yo tengo una deuda con eso, y en un futuro quiero hacer unos cuadros relacionados con esos cambios. Ese interés, ese vínculo con las transformaciones, con los procesos, con la muerte, me da un deseo enorme de interactuar con la naturaleza, y creo que la mejor manera de hacerlo —aparte de convivir con ella— es dibujándola, pintándola, haciéndole fotografías.

Es claro que para ti el tema de las escalas es un punto determinante en tu proceso de trabajo ¿Por qué has decidido desarrollar toda la serie a partir del pequeño formato?

La experiencia con el lugar y el momento en que empleo la serie fue distante [de tres años], y aunque enseguida se creó la conexión y la reviví otra vez, aquello era como una visión lejana. Para mí el cuadro chico genera un lazo más íntimo con lo vivido, más personal, de ahí el formato. Los cuadros grandes son como experiencias inmediatas, más egocéntricas, egocéntrica. Creo que, a pesar de que ese sitio me atrajo mucho, mi identificación con el lugar, con esa forma de vida y cultura, es limitada, puntual. Por eso la idea fue crear un nexo, un vínculo, pero pequeño, más sutil, por decirlo de alguna manera.

Más allá del pequeño formato, la museografía de la muestra ha decidido poner el acento sobre los vacíos, potenciar la espacialidad. Coméntame un poco sobre esta elección.

Yo quería crear este tipo de contradicción: un montaje con obras pequeñas dentro de un espacio grande y, a la vez, proponer como una especie de viaje. Yo creo que la experiencia esa de ver un cuadro chico en una pared de unos tres metros puede ser como un viaje íntimo, como leer un libro, una relación más cercana. Eso obliga a la gente a concentrarse más en cada pieza. Estas son obras que puede que se parezcan entre ellas, hay como una conexión, y si yo las pusiera, por ejemplo, una al lado de la otra, podrían perder su identidad, perderían mucho. Ponerlas solas es como otorgarles una carga de personalidad a cada una. Al final todas remiten a un solo lugar, pero cada una tiene su autonomía, porque eso fue lo que yo vi allí, cada esquina tenía una historia, una energía propia, como su silencio. Había ambiente de ciudad,

pero también estaba ese silencio misterioso de los cementerios. Era esa mezcla. Yo quiero que el espacio vacío de la galería conecte con eso. La exposición va a tener gente y eso hace sentir que hay vida, pero a la vez se le da espacio al silencio.

A pesar de que tu obra puede ser catalogada como paisaje, la mirada que sobre el paisaje subyace en ella es bien particular. ¿Cómo entiendes y elabora Alejandro Campins sus diálogos y conexiones con el paisaje, cualquiera que este sea?

A lo largo de la Historia del Arte el paisaje ha tenido varias miradas. Una mirada un poco hedonista, que tiene que ver con la pintura que lo reproduce desde el punto de vista de la mimesis. Hay otro tipo de paisaje que es mucho más emocional, más interior. Caspar D. Friedrich decía algo como "cierra los ojos, mira el paisaje y entonces píntalo, ese es el verdadero paisaje" y esta es, de algún modo, la idea que tenían los románticos sobre el género. Yo creo que por ahí estaría mi vínculo con paisaje.

Mi conexión actual con el paisaje tiene que ver mucho con lo que este me revela. Creo que más que decir

y cosas sobre él, es la naturaleza la que me puede responder a mí. Un poco es como una conversación con ella. Pero es difícil porque es un género complicado, ¿cómo logras hacer algo ahí que toque sensibilidades dentro del mundo contemporáneo? Últimamente me estoy enfocando mucho en lo que llamo desfasos con la naturaleza. Ese desajuste es lo que yo trato de captar, es hacia allí a donde dirijo la mirada. Por ejemplo, estos paisajes que yo hago son "lejos", escenas que no son típicas del paisaje ¿Cómo puedo construir esas escenas que nadie miraría dentro de un paisaje?... Tratar de captar la belleza que hay en cada lugar íntimo de la naturaleza. Siempre digo que la naturaleza es como un desierto, que donde quiera que tú lo mires nos está contando una historia, la historia de cosas viejas y nuevas, de vida y muerte. Trato de que cuando alguien se pare frente a uno de mis paisajes no tenga una experiencia cómoda.

Yo siento que en la naturaleza está la esencia de todo. En cada escena que hago trato de captar esa atemporalidad, esa belleza como sinónimo de verdad, que está ahí, encerrada. /

24.

24. Alejandro Campins, ST [Cuba]

[arriba] Alejandro Campins en la Ciudad de los Muertos, El Cairo, Egipto, 2010/ [foto cortesía del artista]





17. Carstein Nicolai [Alva Noto], *univrs [uniscap version]* [Alemania]

18. Rubén Alpizar [Cuba]

19. Nelson Domínguez, Estudio Abierto [Cuba]

verdadero fenómeno cultural: ¡eso es la bienal de la habana! /

Surisday Reyes /

La Bienal de La Habana ha devenido con el paso de los años un significativo fenómeno cultural tanto dentro del contexto cubano como en el ámbito creativo internacional. Con motivo de su treinta aniversario en esta duodécima edición cabría recordar que fue en la década del ochenta del pasado siglo cuando surgió en nuestro escenario este proyecto que generó, desde el inicio, un necesario espacio de debate y defensa de las potencialidades del quehacer artístico local, así como reflexiones múltiples sobre las tan llevadas y traídas relaciones centro-periferia.

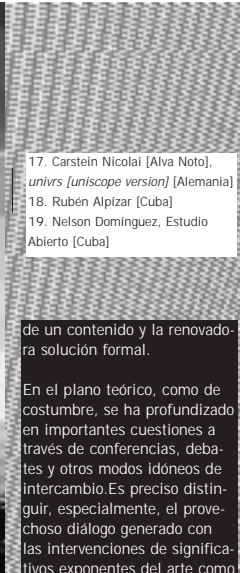
A partir de entonces Latinoamérica consigue insertarse en los circuitos foráneos del arte (sin olvidar São Paulo) y se reconocen, a su vez, los aportes de los creadores de la región como irradiadores de nuevas maneras de hacer en un mundo globalizado. De forma paulatina, en la medida en que se lograba una solidez curatorial, se fueron incorporando otras geografías, por lo que hoy se puede afirmar categóricamente que la representatividad de artistas de casi todos los países ha ido *in crescendo*.

Cabe destacar, en primer lugar, que singulariza este evento el hecho de que aboga por el reconocimiento de la diversidad e intenta potenciar el arte y la cultura como vía para el entendimiento humano. En esta oportunidad se reafirma nuevamente su premisa fundamental, que ha sido pensar en el sujeto receptor, lo cual pone de relieve un enfoque sociológico. De tal suerte se ha propuesto con el tema *Entre la*

idea y la experiencia porque, justamente el arte, desde esa subjetividad que lo distingue, no puede mantenerse al margen de los más elementales hechos de la cotidianidad. Asimismo, configura, [re]construye, reproduce modos de vida, costumbres, conflictos sociales, contextuales. Al tiempo que muestra –aunque algunos lo nieguen– el modo en que los creadores aprehenden la realidad presente o resemantizan la pasada.

No es fortuito entonces que numerosos espacios de la capital como galerías, áreas públicas, talleres, comunidades puntuales de algunos municipios, entre otros, se conviertan en escenario de las proposiciones de una amplia nomina de artistas consagrados y noveles, así como de colectivos de trabajo. Todo ello en aras de vincular públicos heterogéneos a iniciativas múltiples que informen, fomenten y estimulen el interés por los modos contemporáneos de discursar. La integración de las visiones de diseñadores, fotógrafos, arquitectos y otros profesionales del gremio procedentes de diversas nacionalidades se ha puesto en función de suscitar las tan disímiles reflexiones que desde una postura –muchas veces provocadora– el arte logra con tamaña fuerza.

A través de las intervenciones públicas se ha pretendido enriquecer –de manera transitoria– la visualidad de la urbe habanera. Es preciso señalar, en este caso, los proyectos interdisciplinarios Arte, Industria y Paisaje, coordinado por arquitectos con la colaboración de estudiantes de esta especialidad, así como el Taller en el barrio Colón. Arte,



17. Carstein Nicolai [Alva Noto], *univrs [uniscap version]* [Alemania]

18. Rubén Alpizar [Cuba]

19. Nelson Domínguez, Estudio Abierto [Cuba]

notas de viaje: sobre la 12 bienal de la habana /

Paloma Checa /

En una lancha llegas al otro lado de la bahía. Desembarcas en el muelle de Casablanca dejando a la derecha la llama de la refinería para toparte con decenas de tumbonas de colores, obra de Guisela Munita. También ves el muro de un parque que un grupo de seis personas pinta de colores siguiendo un patrón, en la esquina de las calles Coloma y Central, obra del venezolano Juvenal Ravelo. Te unes a ellos y conversas. Hay también una locomotora original de la línea de ferrocarril de los chocolates Hershey, que unía el barrio con el este de la isla antes de la Revolución. La ha traído Daniel Buren. Paseamos por Casablanca y en casa de Maritza encontramos una sede del museo *Puno MoCA*, de César Cornejo; además del material producido por el proyecto *Echando lápiz*, de los colombianos Graciela Duarte y Manuel Santana junto con niños del barrio, que están de vacaciones. A cambio de dejarles la fachada y el salón, a Maritza le han arreglado las paredes de su casa. La frontera entre estética y ética aparece borrosa.

Que las bienales de arte articulan un turismo elitista ya lo sabemos todos. Desde esta perspectiva, las bienales son espacios donde profesionales del arte reafirman su pertenencia a la comunidad con la que se identifican: un calendario común diseñado a partir de reuniones periódicas existe en muchos gremios y comunidades dispersas, y no es rasgo exclusivo de la industria del arte contemporáneo global. Lo que distingue al circuito de las bienales de otros circuitos profesionales es su alto grado de visibilidad pública y un rol que se les asume representativo de la nación en la que se celebran. En algunos casos éstos se acompañan con defensas de políticas estéticas específicas, como en la Bienal de La Habana, donde tradicionalmente se ha preferido dar espacio al arte proveniente de los países del Tercer Mundo, aunque en las últimas ediciones también ha integrado a artistas provenientes de Europa y Estados Unidos. Da igual de dónde vengan los invitados, lo que miran hoy, en palabras del director Jorge Fernández Torres, es "la trama del contexto". En La Habana en 2015, se alternan exposiciones en sala

de un contenido y la renovadora solución formal. En el plano teórico, como de costumbre, se ha profundizado en importantes cuestiones a través de conferencias, debates y otros modos idóneos de intercambio. Es preciso distinguir, especialmente, el provechoso diálogo generado con las intervenciones de significativos exponentes del arte como Joseph Kosuth, Michelangelo Pistoletto y Daniel Buren, así como de especialistas de diversas esferas de la cultura.

En síntesis, cabe apuntar que este evento a partir de las iniciativas concebidas, ha continuado contribuyendo, sobremedida, a ampliar los horizontes de la cultura visual cotidiana al tomar los espacios abiertos como escenarios para el ejercicio creativo. Lo realmente indudable es que se trata de un certamen que goza en la actualidad de un gran prestigio en todo el mundo y se ha convertido, en consecuencia, en uno de los más importantes acontecimientos de carácter artístico que se generan en nuestra región, y en especial, en la capital cubana.

Mostrar todos los caprichos del arte en sus diversas modalidades a través de obras que indagaran en terrenos polémicos, francamente necesarios, obras que por demás solo se completan de significados con la acuclante mirada del espectador común o especialista en la materia, ha sido premisa de estos encuentros. No hay lugar aquí para las exclusiones absurdas, sino para el enriquecedor debate teórico: así como para lograr que el arte no solo incida en la vida de las personas, sino que la vida de las personas incida también en esta *praxis*, aunque como pudieran pensar algunos, puede haber mucho de utopía en eso. Mientras se defiendan tales propósitos cada dos, tres o más años, podremos hablar de la existencia de nuestra bienal, esa que pone a la capital en total agitación y entusiasmo. /



18. Rubén Alpizar [Cuba]

19. Nelson Domínguez, Estudio Abierto [Cuba]

notas de viaje: sobre la 12 bienal de la habana /

Paloma Checa /

En una lancha llegas al otro lado de la bahía. Desembarcas en el muelle de Casablanca dejando a la derecha la llama de la refinería para toparte con decenas de tumbonas de colores, obra de Guisela Munita. También ves el muro de un parque que un grupo de seis personas pinta de colores siguiendo un patrón, en la esquina de las calles Coloma y Central, obra del venezolano Juvenal Ravelo. Te unes a ellos y conversas. Hay también una locomotora original de la línea de ferrocarril de los chocolates Hershey, que unía el barrio con el este de la isla antes de la Revolución. La ha traído Daniel Buren. Paseamos por Casablanca y en casa de Maritza encontramos una sede del museo *Puno MoCA*, de César Cornejo; además del material producido por el proyecto *Echando lápiz*, de los colombianos Graciela Duarte y Manuel Santana junto con niños del barrio, que están de vacaciones. A cambio de dejarles la fachada y el salón, a Maritza le han arreglado las paredes de su casa. La frontera entre estética y ética aparece borrosa.

Que las bienales de arte articulan un turismo elitista ya lo sabemos todos. Desde esta perspectiva, las bienales son espacios donde profesionales del arte reafirman su pertenencia a la comunidad con la que se identifican: un calendario común diseñado a partir de reuniones periódicas existe en muchos gremios y comunidades dispersas, y no es rasgo exclusivo de la industria del arte contemporáneo global. Lo que distingue al circuito de las bienales de otros circuitos profesionales es su alto grado de visibilidad pública y un rol que se les asume representativo de la nación en la que se celebran. En algunos casos éstos se acompañan con defensas de políticas estéticas específicas, como en la Bienal de La Habana, donde tradicionalmente se ha preferido dar espacio al arte proveniente de los países del Tercer Mundo, aunque en las últimas ediciones también ha integrado a artistas provenientes de Europa y Estados Unidos. Da igual de dónde vengan los invitados, lo que miran hoy, en palabras del director Jorge Fernández Torres, es "la trama del contexto". En La Habana en 2015, se alternan exposiciones en sala

de un contenido y la renovadora solución formal. En el plano teórico, como de costumbre, se ha profundizado en importantes cuestiones a través de conferencias, debates y otros modos idóneos de intercambio. Es preciso distinguir, especialmente, el provechoso diálogo generado con las intervenciones de significativos exponentes del arte como Joseph Kosuth, Michelangelo Pistoletto y Daniel Buren, así como de especialistas de diversas esferas de la cultura.

En síntesis, cabe apuntar que este evento a partir de las iniciativas concebidas, ha continuado contribuyendo, sobremedida, a ampliar los horizontes de la cultura visual cotidiana al tomar los espacios abiertos como escenarios para el ejercicio creativo. Lo realmente indudable es que se trata de un certamen que goza en la actualidad de un gran prestigio en todo el mundo y se ha convertido, en consecuencia, en uno de los más importantes acontecimientos de carácter artístico que se generan en nuestra región, y en especial, en la capital cubana.



18. Rubén Alpizar [Cuba]

19. Nelson Domínguez, Estudio Abierto [Cuba]

notas de viaje: sobre la 12 bienal de la habana /

Paloma Checa /

En una lancha llegas al otro lado de la bahía. Desembarcas en el muelle de Casablanca dejando a la derecha la llama de la refinería para toparte con decenas de tumbonas de colores, obra de Guisela Munita. También ves el muro de un parque que un grupo de seis personas pinta de colores siguiendo un patrón, en la esquina de las calles Coloma y Central, obra del venezolano Juvenal Ravelo. Te unes a ellos y conversas. Hay también una locomotora original de la línea de ferrocarril de los chocolates Hershey, que unía el barrio con el este de la isla antes de la Revolución. La ha traído Daniel Buren. Paseamos por Casablanca y en casa de Maritza encontramos una sede del museo *Puno MoCA*, de César Cornejo; además del material producido por el proyecto *Echando lápiz*, de los colombianos Graciela Duarte y Manuel Santana junto con niños del barrio, que están de vacaciones. A cambio de dejarles la fachada y el salón, a Maritza le han arreglado las paredes de su casa. La frontera entre estética y ética aparece borrosa.

Que las bienales de arte articulan un turismo elitista ya lo sabemos todos. Desde esta perspectiva, las bienales son espacios donde profesionales del arte reafirman su pertenencia a la comunidad con la que se identifican: un calendario común diseñado a partir de reuniones periódicas existe en muchos gremios y comunidades dispersas, y no es rasgo exclusivo de la industria del arte contemporáneo global. Lo que distingue al circuito de las bienales de otros circuitos profesionales es su alto grado de visibilidad pública y un rol que se les asume representativo de la nación en la que se celebran. En algunos casos éstos se acompañan con defensas de políticas estéticas específicas, como en la Bienal de La Habana, donde tradicionalmente se ha preferido dar espacio al arte proveniente de los países del Tercer Mundo, aunque en las últimas ediciones también ha integrado a artistas provenientes de Europa y Estados Unidos. Da igual de dónde vengan los invitados, lo que miran hoy, en palabras del director Jorge Fernández Torres, es "la trama del contexto". En La Habana en 2015, se alternan exposiciones en sala

de un contenido y la renovadora solución formal. En el plano teórico, como de costumbre, se ha profundizado en importantes cuestiones a través de conferencias, debates y otros modos idóneos de intercambio. Es preciso distinguir, especialmente, el provechoso diálogo generado con las intervenciones de significativos exponentes del arte como Joseph Kosuth, Michelangelo Pistoletto y Daniel Buren, así como de especialistas de diversas esferas de la cultura.

En síntesis, cabe apuntar que este evento a partir de las iniciativas concebidas, ha continuado contribuyendo, sobremedida, a ampliar los horizontes de la cultura visual cotidiana al tomar los espacios abiertos como escenarios para el ejercicio creativo. Lo realmente indudable es que se trata de un certamen que goza en la actualidad de un gran prestigio en todo el mundo y se ha convertido, en consecuencia, en uno de los más importantes acontecimientos de carácter artístico que se generan en nuestra región, y en especial, en la capital cubana.



18. Rubén Alpizar [Cuba]

19. Nelson Domínguez, Estudio Abierto [Cuba]

notas de viaje: sobre la 12 bienal de la habana /

Paloma Checa /

En una lancha llegas al otro lado de la bahía. Desembarcas en el muelle de Casablanca dejando a la derecha la llama de la refinería para toparte con decenas de tumbonas de colores, obra de Guisela Munita. También ves el muro de un parque que un grupo de seis personas pinta de colores siguiendo un patrón, en la esquina de las calles Coloma y Central, obra del venezolano Juvenal Ravelo. Te unes a ellos y conversas. Hay también una locomotora original de la línea de ferrocarril de los chocolates Hershey, que unía el barrio con el este de la isla antes de la Revolución. La ha traído Daniel Buren. Paseamos por Casablanca y en casa de Maritza encontramos una sede del museo *Puno MoCA*, de César Cornejo; además del material producido por el proyecto *Echando lápiz*, de los colombianos Graciela Duarte y Manuel Santana junto con niños del barrio, que están de vacaciones. A cambio de dejarles la fachada y el salón, a Maritza le han arreglado las paredes de su casa. La frontera entre estética y ética aparece borrosa.

Que las bienales de arte articulan un turismo elitista ya lo sabemos todos. Desde esta perspectiva, las bienales son espacios donde profesionales del arte reafirman su pertenencia a la comunidad con la que se identifican: un calendario común diseñado a partir de reuniones periódicas existe en muchos gremios y comunidades dispersas, y no es rasgo exclusivo de la industria del arte contemporáneo global. Lo que distingue al circuito de las bienales de otros circuitos profesionales es su alto grado de visibilidad pública y un rol que se les asume representativo de la nación en la que se celebran. En algunos casos éstos se acompañan con defensas de políticas estéticas específicas, como en la Bienal de La Habana, donde tradicionalmente se ha preferido dar espacio al arte proveniente de los países del Tercer Mundo, aunque en las últimas ediciones también ha integrado a artistas provenientes de Europa y Estados Unidos. Da igual de dónde vengan los invitados, lo que miran hoy, en palabras del director Jorge Fernández Torres, es "la trama del contexto". En La Habana en 2015, se alternan exposiciones en sala

de un contenido y la renovadora solución formal. En el plano teórico, como de costumbre, se ha profundizado en importantes cuestiones a través de conferencias, debates y otros modos idóneos de intercambio. Es preciso distinguir, especialmente, el provechoso diálogo generado con las intervenciones de significativos exponentes del arte como Joseph Kosuth, Michelangelo Pistoletto y Daniel Buren, así como de especialistas de diversas esferas de la cultura.

En síntesis, cabe apuntar que este evento a partir de las iniciativas concebidas, ha continuado contribuyendo, sobremedida, a ampliar los horizontes de la cultura visual cotidiana al tomar los espacios abiertos como escenarios para el ejercicio creativo. Lo realmente indudable es que se trata de un certamen que goza en la actualidad de un gran prestigio en todo el mundo y se ha convertido, en consecuencia, en uno de los más importantes acontecimientos de carácter artístico que se generan en nuestra región, y en especial, en la capital cubana.



18. Rubén Alpizar [Cuba]

19. Nelson Domínguez, Estudio Abierto [Cuba]

notas de viaje: sobre la 12 bienal de la habana /

Paloma Checa /

En una lancha llegas al otro lado de la bahía. Desembarcas en el muelle de Casablanca dejando a la derecha la llama de la refinería para toparte con decenas de tumbonas de colores, obra de Guisela Munita. También ves el muro de un parque que un grupo de seis personas pinta de colores siguiendo un patrón, en la esquina de las calles Coloma y Central, obra del venezolano Juvenal Ravelo. Te unes a ellos y conversas. Hay también una locomotora original de la línea de ferrocarril de los chocolates Hershey, que unía el barrio con el este de la isla antes de la Revolución. La ha traído Daniel Buren. Paseamos por Casablanca y en casa de Maritza encontramos una sede del museo *Puno MoCA*, de César Cornejo; además del material producido por el proyecto *Echando lápiz*, de los colombianos Graciela Duarte y Manuel Santana junto con niños del barrio, que están de vacaciones. A cambio de dejarles la fachada y el salón, a Maritza le han arreglado las paredes de su casa. La frontera entre estética y ética aparece borrosa.

Que las bienales de arte articulan un turismo elitista ya lo sabemos todos. Desde esta perspectiva, las bienales son espacios donde profesionales del arte reafirman su pertenencia a la comunidad con la que se identifican: un calendario común diseñado a partir de reuniones periódicas existe en muchos gremios y comunidades dispersas, y no es rasgo exclusivo de la industria del arte contemporáneo global. Lo que distingue al circuito de las bienales de otros circuitos profesionales es su alto grado de visibilidad pública y un rol que se les asume representativo de la nación en la que se celebran. En algunos casos éstos se acompañan con defensas de políticas estéticas específicas, como en la Bienal de La Habana, donde tradicionalmente se ha preferido dar espacio al arte proveniente de los países del Tercer Mundo, aunque en las últimas ediciones también ha integrado a artistas provenientes de Europa y Estados Unidos. Da igual de dónde vengan los invitados, lo que miran hoy, en palabras del director Jorge Fernández Torres, es "la trama del contexto". En La Habana en 2015, se alternan exposiciones en sala

de un contenido y la renovadora solución formal. En el plano teórico, como de costumbre, se ha profundizado en importantes cuestiones a través de conferencias, debates y otros modos idóneos de intercambio. Es preciso distinguir, especialmente, el provechoso diálogo generado con las intervenciones de significativos exponentes del arte como Joseph Kosuth, Michelangelo Pistoletto y Daniel Buren, así como de especialistas de diversas esferas de la cultura.

En síntesis, cabe apuntar que este evento a partir de las iniciativas concebidas, ha continuado contribuyendo, sobremedida, a ampliar los horizontes de la cultura visual cotidiana al tomar los espacios abiertos como escenarios para el ejercicio creativo. Lo realmente indudable es que se trata de un certamen que goza en la actualidad de un gran prestigio en todo el mundo y se ha convertido, en consecuencia, en uno de los más importantes acontecimientos de carácter artístico que se generan en nuestra región, y en especial, en la capital cubana.

- 20. Adrián Villar Rojas [Argentina]
- 21. Julián Espinosa *Wayacán* [Cuba]
- 22. Levi Orta, *Capital=Cultura* [Cuba]
- 23. Una mirada al arte tradicional africano [Casa de África]



18. Rubén Alpizar [Cuba]

19. Nelson Domínguez, Estudio Abierto [Cuba]

notas de viaje: sobre la 12 bienal de la habana /

Paloma Checa /

En una lancha llegas al otro lado de la bahía. Desembarcas en el muelle de Casablanca dejando a la derecha la llama de la refinería para toparte con decenas de tumbonas de colores, obra de Guisela Munita. También ves el muro de un parque que un grupo de seis personas pinta de colores siguiendo un patrón, en la esquina de las calles Coloma y Central, obra del venezolano Juvenal Ravelo. Te unes a ellos y conversas. Hay también una locomotora original de la línea de ferrocarril de los chocolates Hershey, que unía el barrio con el este de la isla antes de la Revolución. La ha traído Daniel Buren. Paseamos por Casablanca y en casa de Maritza encontramos una sede del museo *Puno MoCA*, de César Cornejo; además del material producido por el proyecto *Echando lápiz*, de los colombianos Graciela Duarte y Manuel Santana junto con niños del barrio, que están de vacaciones. A cambio de dejarles la fachada y el salón, a Maritza le han arreglado las paredes de su casa. La frontera entre estética y ética aparece borrosa.

Que las bienales de arte articulan un turismo elitista ya lo sabemos todos. Desde esta perspectiva, las bienales son espacios donde profesionales del arte reafirman su pertenencia a la comunidad con la que se identifican: un calendario común diseñado a partir de reuniones periódicas existe en muchos gremios y comunidades dispersas, y no es rasgo exclusivo de la industria del arte contemporáneo global. Lo que distingue al circuito de las bienales de otros circuitos profesionales es su alto grado de visibilidad pública y un rol que se les asume representativo de la nación en la que se celebran. En algunos casos éstos se acompañan con defensas de políticas estéticas específicas, como en la Bienal de La Habana, donde tradicionalmente se ha preferido dar espacio al arte proveniente de los países del Tercer Mundo, aunque en las últimas ediciones también ha integrado a artistas provenientes de Europa y Estados Unidos. Da igual de dónde vengan los invitados, lo que miran hoy, en palabras del director Jorge Fernández Torres, es "la trama del contexto". En La Habana en 2015, se alternan exposiciones en sala

de un contenido y la renovadora solución formal. En el plano teórico, como de costumbre, se ha profundizado en importantes cuestiones a través de conferencias, debates y otros modos idóneos de intercambio. Es preciso distinguir, especialmente, el provechoso diálogo generado con las intervenciones de significativos exponentes del arte como Joseph Kosuth, Michelangelo Pistoletto y Daniel Buren, así como de especialistas de diversas esferas de la cultura.

En síntesis, cabe apuntar que este evento a partir de las iniciativas concebidas, ha continuado contribuyendo, sobremedida, a ampliar los horizontes de la cultura visual cotidiana al tomar los espacios abiertos como escenarios para el ejercicio creativo. Lo realmente indudable es que se trata de un certamen que goza en la actualidad de un gran prestigio en todo el mundo y se ha convertido, en consecuencia, en uno de los más importantes acontecimientos de carácter artístico que se generan en nuestra región, y en especial, en la capital cubana.

En una lancha llegas al otro lado de la bahía. Desembarcas en el muelle de Casablanca dejando a la derecha la llama de la refinería para toparte con decenas de tumbonas de colores, obra de Guisela Munita. También ves el muro de un parque que un grupo de seis personas pinta de colores siguiendo un patrón, en la esquina de las calles Coloma y Central, obra del venezolano Juvenal Ravelo. Te unes a ellos y conversas. Hay también una locomotora original de la línea de ferrocarril de los chocolates Hershey, que unía el barrio con el este de la isla antes de la Revolución. La ha traído Daniel Buren. Paseamos por Casablanca y en casa de Maritza encontramos una sede del museo *Puno MoCA*, de César Cornejo; además del material producido por el proyecto *Echando lápiz*, de los colombianos Graciela Duarte y Manuel Santana junto con niños del barrio, que están de vacaciones. A cambio de dejarles la fachada y el salón, a Maritza le han arreglado las paredes de su casa. La frontera entre estética y ética aparece borrosa.

Que las bienales de arte articulan un turismo elitista ya lo sabemos todos. Desde esta perspectiva, las bienales son espacios donde profesionales del arte reafirman su pertenencia a la comunidad con la que se identifican: un calendario común diseñado a partir de reuniones periódicas existe en muchos gremios y comunidades dispersas, y no es rasgo exclusivo de la industria del arte contemporáneo global. Lo que distingue al circuito de las bienales de otros circuitos profesionales es su alto grado de visibilidad pública y un rol que se les asume representativo de la nación en la que se celebran. En algunos casos éstos se acompañan con defensas de políticas estéticas específicas, como en la Bienal de La Habana, donde tradicionalmente se ha preferido dar espacio al arte proveniente de los países del Tercer Mundo, aunque en las últimas ediciones también ha integrado a artistas provenientes de Europa y Estados Unidos. Da igual de dónde vengan los invitados, lo que miran hoy, en palabras del director Jorge Fernández Torres, es "la trama del contexto". En La Habana en 2015, se alternan exposiciones en sala



Santiago Sierra. Monumento tapado con 9 m² de latón y angulares de acero. Esquina de 23 y 12. La Habana, 2013

Apuntes para un informe incompleto/

Magela Garcés /

Sin muchos preámbulos, y en esencia por razones de espacio, iré al grano y me referiré a algunas de las propuestas que más estimulantes me resultaron y a las que más me afligieron.

De estas últimas comenzaré[1] por *Montañas con una esquina rota*, la única oficial en que me detendré. Realizada en la antigua fábrica de bicicletas de Línea y 18, la muestra agrupó una selección de artistas extranjeros y su discurso se erigía a partir de la intervención directa sobre el espacio. De hecho, esta imbricación espacio/obra era tal, que en ocasiones el receptor se perdía más de una pieza. Se percibía cierta sensación de vacío, de desorientación –a pesar de los necesarios, por momentos inútiles, mapas que se entregaban. Era divertido tener que explorar para descubrir las obras, pero muchas veces el descubrimiento era decepcionante, falto de potencia conceptual, incapaz de envolver al receptor en una experiencia estética liberadora. Era un conjunto o muy nihilista o muy pedante, a mi juicio.

Zona Franca, por su parte, nido de colaterales, fue núcleo de un ingente número de exposiciones. Y muchas de ellas, más allá del aura ferial y el hálito mercantilista, se agradecen por la fuerza de su golpe desautomatizador.

Mi pieza favorita de toda la Bienal fue *Composición infinita*, de Rachel Valdés. No recuerdo la última vez que me sentí tan abrazada y sorprendida por una obra de arte. Aquella habitación de espejos con aquella pared de colores cambiantes y aquella música envolvente resultaban de una hermosura tal que hipnotizaba, invitaba a quedarse por tiempo indefinido [aunque la transición duraba diez minutos]. La atmósfera que se creaba era como una especie de atractivo suspense; y uno se veía multiplicado hasta el infinito. ¿Oda a los narcisismos latentes? ¿Invitación al autorreconocimiento? ¿Anagnórisis fantasmagórica? ¿Recuerdo de identidades en crisis?...

Otra muestra muy sugestiva fue *Ruinas futuras*, de Luis E.

Camejo. Aquí el artista se salió de sus habituales paisajes chorreados y se presentó con un grupo de objetos cotidianos presuntamente descubiertos por arqueólogos del futuro. En estas vistosas instalaciones el objeto era acompañado por un dibujo de los lugares [en ruinas] a los que pertenecieron. Con cierto sarcasmo, Camejo logra hablar entre otras cosas de la "superficialidad de la vida moderna" e incluso genera un juego intertextual con más de un artista cubano contemporáneo, como Wilfredo Prieto y Saavedra –de hecho, el concepto todo de *Ruinas futuras* es el mismo que el de *Una mirada retrospectiva*, exhibición realizada por este creador en 1989– aunque me pregunto si habrá sido intencional esta última cita.

Por otro lado, uno de los conjuntos más desatinados de *Zona Franca* fue, a mi juicio, *Naufragando*, de Guillermo Ramírez Malberti. Compuesta por un grupo de instalaciones-esculturas, la exposición básicamente versaba en torno a una cuestión de tanta importancia como es la enajenación y la fractura comunicativa que se produce en la esfera de las relaciones humanas con el avanzar de las tecnologías. Ahora bien, sucede que las piezas carecían de esa sutileza reflexiva que ha de tener el arte. Se erigían como burdas construcciones, en lo que parecía ser una suerte de chiste. Pero más allá de cualquier pretensión burlesca, lo que se percibía era un tercermundismo seudocrítico –tan tosca la forma y primario el concepto–, una queja absurda contra algo que no sufrimos [porque no tenemos], esto es, la diabólica tecnología. Solo recuérdese la obra *La trampa*: una ratonera con una manzana de cebo y un ratón –mouse de pc– a punto de caer.

Curiosamente [o no], la pintura jugó un rol destacado en *Zona Franca*. Algunos ejemplos loables fueron Néstor Arenas, R10, Frank Martínez, Eduardo Abela y Julio Ferrer, quienes, cada uno desde su poética personal, echó mano de una iconografía propia de la cultura estadounidense –primermundista en general– y la pusieron a dialogar con figuraciones ora cubanas, ora extranjeras pero siempre con mucho que decir en materia contextual a una vez que universal.[2]

Montoto también acudió a La Habana con una muestra pictórica, *Jardines invi-*

sibles. Con una visualidad diferente de sus habituales bodegones a lo Sánchez Cotán, esta vez lo que mostraban sus cuadros eran vistas macro de frutas y flores... enrejadas [o acaso el enrejado era el espectador]. Un dulce aroma despedían esas frutas y esas flores: el *kitsch* que se disfraza de concepto y ataca con sables de papel.

Miss Bienal, por otra parte –ni oficial, ni colateral, aunque en la práctica sí colateral–, fue un *performance* realizado por el artista Luis Manuel Otero Alcántara, en el que salía vestido como bailarina de Tropicana y visitaba las principales inauguraciones de exposiciones en la capital. Y fue muy curioso. Para más de un turista –pude constatar– se trataba solo de un travesti atrevido. Pero es ahí donde radicó la ironía del gesto, en el rejuco con ese cliché histórico de lo que ha sido [y es] esta Isla a los ojos del extranjero: tierra alegre y caliente de mulatas voluptuosas y frutas tropicales. Solo que ahora no es ya una postal inanimada de Cuba, sino una postal viviente del más grande evento artístico nacional. Es la Bienal [luego, el arte cubano, etc.] convertida en una *dragqueen* mulata, ofreciéndose grotesca pero sensual al turismo y al mercado...

No he querido ser pesimista. La Bienal a veces hasta superó mis expectativas. Pero mis editores exigen y digo menos de lo deseado. De todas formas nuestro contexto agradece este tipo de ofertas que, si en ocasiones presentan un diálogo difícil, siempre de seguro alegran el ambiente. /

[1] El orden es jerárquico.

[2] Por cierto que en esta Bienal fueron muchísimas las propuestas acerca de la relación Cuba-EEUU, pero pocas las que no se sintieron forzadas. Las banderas por ejemplo, fueron recurso harto socorrido. /

integración del público en la 12 bienal: una perspectiva/

Talia Díaz /

Es cierto que la Bienal de La Habana asumió una máxima en esta edición que de alguna manera ya se había atisbado en experiencias anteriores. Sin embargo, no se puede negar el hecho de que sacando el arte de las galerías, esta bienal ha sido positiva. Las intervenciones en calles, edificios, parques y otros espacios públicos, se han comportado como partes esenciales del desarrollo de la 12 Bienal de La Habana, han pretendido fomentar la interacción del público con las obras de arte y, en numerosos casos, han incidido en la visualidad ambiental de la ciudad. Una de las propuestas significativas en este sentido fue la de la

artista brasileña Regina Silveira, cuya intervención tuvo lugar en las inmediaciones del Museo Nacional de Bellas Artes [MNBA]. Silveira representó mediante plantillas diversos medios de transporte en las plazas correspondientes al parqueo. La complejidad de la transportación en Cuba y en el mundo, y por ende, las relaciones actuales de las comunicaciones interfronterizas, parecen ser resueltas metafóricamente con la obra de la artista, pues los medios de transporte están "aparcados" en un área de uso comunal del pueblo. La intervención de Silveira solicitó la implicación de personal del campo extraartístico, no especializado, como los parqueadores, para el curso del proceso creativo. Ello constituyó un peldaño importante para la vinculación

de dichas personas con la obra, la cual fue participativa, durante un tiempo, de su entorno de trabajo. Algunas intervenciones en el ámbito social desarrolladas durante la Bienal, no solo escogieron como espacio de ocurrencia los lugares públicos para erigirse como fuentes de contemplación de los espectadores, sino que su razón de ser se forjó a partir de la interacción con estos. Ejemplo de ello fue la *performance* de la artista cubana Sandra Ramos, acción llevada a cabo como parte del proyecto expositivo *Arsenal*, emplazado en el barrio de igual nombre en la Habana Vieja. La acción performática consistió en la degustación de los asistentes [esencialmente personas de la comunidad] de caldos típicos de cinco países: Estados Unidos,

[en pág. anterior]

- 25. Joaquín Fargas, *Biosfera* [Costa Rica]
- 26. Luis E. López Chávez, *Los síntomas del engaño* [Cuba]
- 27. Guillermo Ramírez Malberti, *One Way*, Pabellón Cuba [Cuba]

[en pág. actual]

- 28. Robin Rhode, *Every Braking Wave* [Sudafrica]
- 29. Taller Interdisciplinario en el barrio de Colón [Cuba]
- 30. Regina Silveira, *Phantasmata* [Brasil]
- 31. Peter de Cupeere, *Smoke Cloud* [Bélgica]
- 32. Kdir López, de la serie *Havana Lights* [Cuba]
- 33. Carlos Nicanor, *Lemon Way* [Cuba] [foto: Boris Luis Muriadas]

España, Venezuela, Rusia y Cuba. La dinámica de actuación de las personas que se desplegó en torno a la obra fue un aspecto de gran relevancia, en tanto permitió develar el sentido de la misma. La masividad de público que consumió los caldos completó la creación de Ramos y dio fe de su carácter reproductivo. Reproduce los estereotipos de dependencia y subordinación que transitan por la historia económica y social cubana, en la medida en que el pueblo se alimenta de los caldos de los países que en diferentes espacios temporales han constituido un sustento económico para la Isla. Otra de las acciones en espacios públicos producidas durante el evento fue la *performance* *El Tercer Paraíso* de Michelangelo Pistoletto en la Plaza de la Catedral.

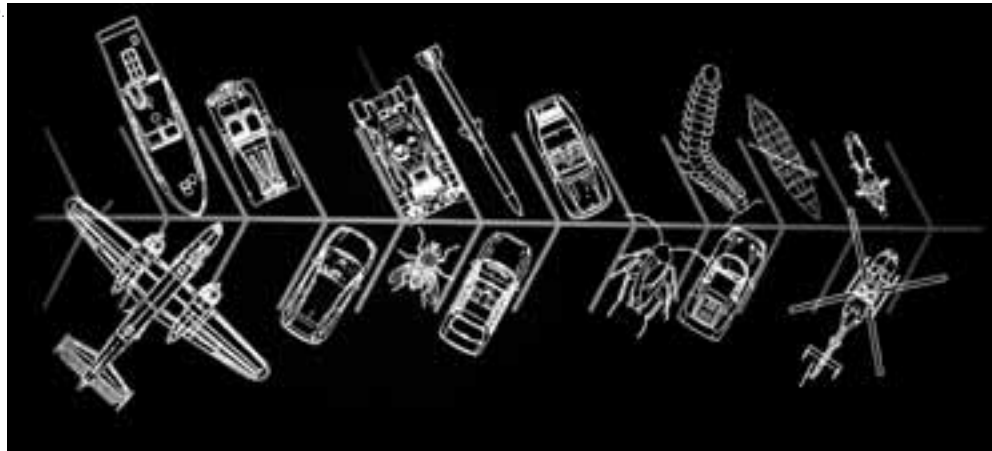
En ella confluyeron tres grupos de jóvenes estudiantes que guiaron la música, el baile y la atención de los individuos expectantes, a través de tres caravanas que partieron de diferentes puntos de origen. En el destino final se dispusieron platillos en los que se tocó la sinfonía del *Tercer Paraíso*. Gran cantidad de personas se congregaron en la plaza para presenciar la *performance*, de ellas un número significativo acompañó las caravanas en su recorrido. En el proceso se produjo una confluencia de manifestaciones que enriqueció indudablemente la acción. El sentido de la obra, si bien cargado de un nivel conceptual importante, no se hallaba ajeno a la interrelación con los espectadores, por el contrario, la misma se comportaba como un componente de puntual valía.

Como colofón, es factible apuntar que las intervenciones en espacios colectivos han aumentado gracias a las prerrogativas del evento, y han logrado en algunos casos la interacción del público, uno de los objetivos medulares que persiguen. Sin embargo, los esfuerzos, tanto de los organizadores como de los artistas, deben amplificar su intensidad en pos de integrar efectivamente al público, pues es precisamente este un elemento básico del contexto del cual el arte se nutre. Aún queda un camino extenso por recorrer y empeños colectivos que se sumarán en el futuro, así como experiencias que se irán ganando. No obstante, es evidente que la Bienal de La Habana se ha fortalecido en cada edición. /

25. 26. 27.



30.



31.



33.



28.



29.



32.



bienal a lo stockburger/

Modesto D. Serpa /

Aun cuando la sistematicidad con la que se consumen las ediciones de la Bienal de La Habana suele ser escabrosa y hasta cierto punto un desafío a la institución arte en Cuba, la producción cubana contemporánea ha encontrado en dichas celebraciones un espacio no solo para su deleite, sino también para su asidua [re]definición y rejuvenecimiento. Aquellos que por cuestiones temporales o vivenciales hayan experimentado *in situ* las entregas anteriores podrán ofrecer testimonio fehaciente de ello. No obstante, la recién culminada duodécima Bienal de La Habana ha puesto en tela de juicio la propia esencia de un proyecto que surgió treinta años atrás con plena conciencia y lógica de su estructura. Tales bases –perfeccionadas cuando la experiencia se convierte en aliada– han mutado en consonancia con aquellos presupuestos metodológicos-curatoriales que han hecho que dicho evento no sea identificado como fútil o, en el peor de los casos, como una vacua carnavalesca de la producción artística nacional del momento.

La notoriedad que ha alcanzado el evento en la palestra artística a nivel internacional tiene que ver, fundamentalmente, con la labor llevada a cabo año tras año por el Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam y su equipo de curadores. Sus esfuerzos han estado dirigidos a revelar dicha bienal no solo como una radiografía que devela lo más significativo de la producción nacional y de un segmento del internacional, sino además, como una aguda lectura en torno a la cultura, a lo político-social, a lo generacional... que acaece en nuestro contexto. Para ello los criterios curatoriales han oscilado entre diversos tópicos que procuran ahondar con perspicacia en materias como el individuo y su memoria, el arte y la vida, la comunicación humana, la tradición y la contemporaneidad, el desafío a la colonización, el arte y la sociedad, las dinámicas de la cultura urbana, entre otros. Así, para ser conscientemente “francos”, es del único modo en que hemos logrado enaltecer nuestra bienal ante sus similares. Se trata de hacer de la misma un centro de reflexión y estudio artístico-cultural de nuestro medio, porque es solo de esta manera en que hemos podido elevarla a la categoría de bienal y diferenciarla de una estrafalaria feria de arte.

La duodécima edición no obvió los criterios anteriores. Teniendo como premisa esencial la transdisciplinariedad y la potenciación de la interactividad arte-público, la recién culminada bienal materializó una serie de proyectos capaces de satisfacer las metas propuestas. Así, con plena conciencia epistemológica de cada una de las disciplinas implicadas, el equipo curatorial apostó por su hibridez, aprovechando al máximo la riqueza semántica emanada de cada una de estas prácticas. Y es que la expansión del concepto artístico para con su forma primigenia ha posibilitado en demasía el desvanecimiento de las fronteras del arte con otras esferas de la vida cotidiana. Al decir del crítico Juan Antonio Molina:

“En tanto los lenguajes artísticos imponen su condición de intermediarios entre el hombre y el mundo, van haciéndose cada vez más mundanos, para llegar a mayor número de hombres y para abarcar más esferas del mundo; van perdiendo su diferenciación, y por lo tanto se va disolviendo su carácter de intermediarios: va surgiendo consecuentemente la necesidad de otro medio que funcione entre el arte y el hombre.”

Múltiples fueron los ejemplos encontrados bajo este tópico en el centro Wilfredo Lam, muchos de ellos solapados o poco visibilizados, aun cuando constituyeron un sustancial soporte del criterio curatorial desarrollado. Tal es el caso de la obra audiovisual *Mi gesto final*, del joven

artista e investigador austriaco Axel Stockburger. Perteneciente al Departamento de Artes Visuales y Medios Digitales de la Academia de Bellas Artes de Viena, Stockburger visitó La Habana por segunda vez para, en el marco de la Bienal, regalarnos una pieza que, más allá de la innovadora riqueza estética de la que se valía, lograra interpelar a los visitantes en una reinterpretación de la historia de la Revolución Cubana a través de videojuegos. Fue, precisamente, esta una de las propuestas que mayor vitalidad le imprimiera al evento si tenemos en cuenta las premisas ideológicas esbozadas. El artista no solo puso en práctica un novedoso soporte para el objeto artístico, sino también una sugestiva mirada sobre el modo en que otros nos perciben. Sin duda alguna, una práctica que ya ha devenido constante para la historia del arte en la insula, según el crítico Nelson Herrera Ysla:

“[...] en los años 80 las cosas comenzaron a verse todavía más claras al percatarnos de un cierto agotamiento, y al fin, en ciertos casos, de tantos relatos que históricamente habían organizado, enmarcado, estructurado, la forma de vernos a nosotros mismos, incluso desde el exterior por los ojos de “otros”.”

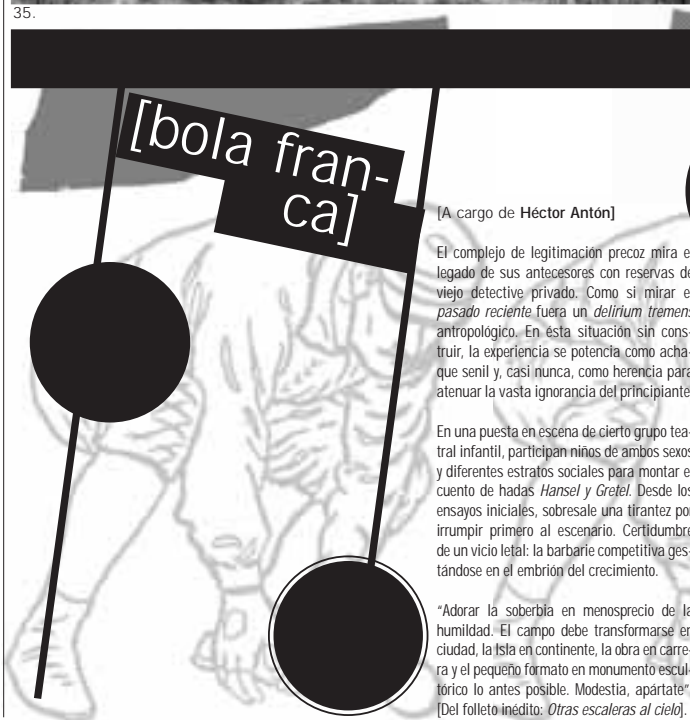
Mi gesto final, basado en el videojuego cubano *La Gesta Final*, relata la experiencia de videojugadores a partir de la épica de las luchas por el triunfo revolucionario. A través del relato de jóvenes que se desplazan en medio del espesor del bosque, el artista utiliza la reproducción de hechos en el mundo virtual y sus disímiles probabilidades en contraste al estatismo de un sistema que rebasa ya el medio siglo de existencia. La pieza, reproducida por medio de *tablets* y audífonos a disposición del público, creó un espacio íntimo y subjetivo para el espectador en el que este último perdía su condición de mero receptor para convertirse en partícipe de la gesta narrada. Así, cada uno de los que participamos de este *flash back* en la historia pudo experimentar –al menos dentro del entramado tecnológico-digital propuesto– un instante para asumir, interpretar, comprender, y por qué no, revertir, maniobras políticas de las que también hemos sido protagonistas.

Más que relatar un juego, a Stockburger le interesa la experiencia del videojugador a través de una narración que deviene presencia espeluznante del héroe fantasma. La epopeya, ese momento de orgullo que trasciende imperiosamente en el tiempo, se bifurca bajo el lente de una nueva época y generación en la que ser el héroe del día a día se convierte en circunstancia *sine qua non*. Es en esa tendencia a hibridar el arte con la vida en la que el artista –y por consiguiente la Bienal de La Habana– ha demostrado una vez más que de este modo se obtiene un producto artístico tal vez difícil de definir en su forma, pero indudablemente lícito en su concepto y en su capacidad para tomar partido dentro del contexto sobre el que se trabaja. Quizás sea esta una de las alternativas a las constantes representaciones que se enfocan sobre espacios hegemónicos de creación, las cuales –en muchos casos– solo se encuentran realizadas en la mercantilización del arte.

Tal vez analizando propuestas como la de Stockburger podamos dilucidar con mayor claridad que aun desde el arte podemos reflexionar sobre nosotros mismos, entendernos... claro, sin tener que esperar a que “otro”, desde “afuera”, tenga que hacerlo. Puede que sea esta alternativa –que no la única– uno de los procedimientos que permita continuar enalteciéndonos de nuestra bienal, obviamente, sin pensar en otras circunstancias que puedan confundirla, desvirtuarla. /

[1] Juan A. Molina. “Arte e individuo en la periferia de la Posmodernidad”, en *Bienal de La Habana para leer*. Universidad de Valencia, 2009, p. 181

[2] Nelson Herrera Ysla, “Arte para ser leído”, en *Bienal de La Habana para leer*. Universidad de Valencia, 2009.

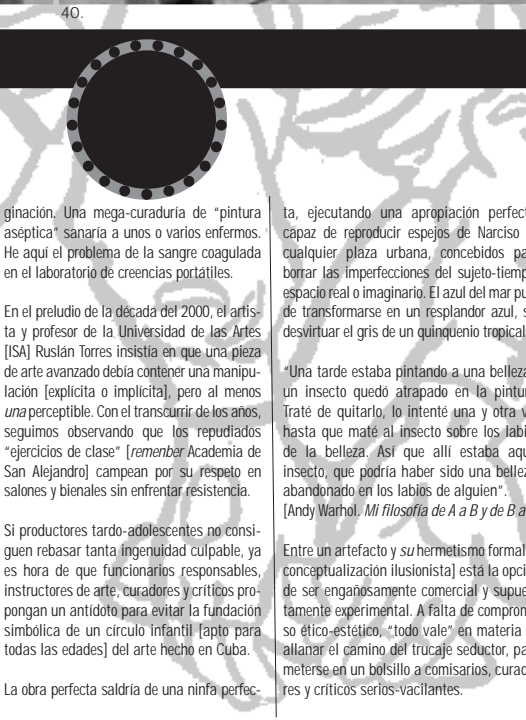
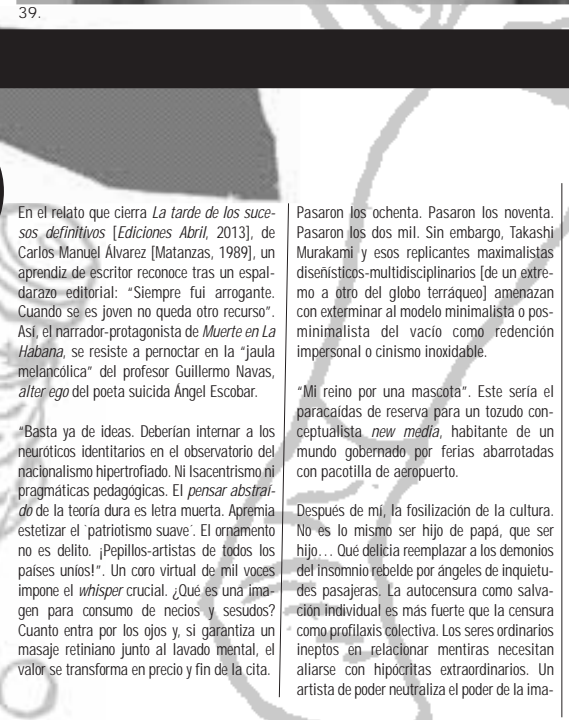


[A cargo de Héctor Antón]

El complejo de legitimación precoz mira el legado de sus antecesores con reservas de viejo detective privado. Como si mirar el pasado reciente fuera un *delirium tremens* antropológico. En esta situación sin construir, la experiencia se potencia como achaque senil y, casi nunca, como herencia para atenuar la vasta ignorancia del principiante.

En una puesta en escena de cierto grupo teatral infantil, participan niños de ambos sexos y diferentes estratos sociales para montar el cuento de hadas *Hansel y Gretel*. Desde los ensayos iniciales, sobresale una tirantez por irrumpir primero al escenario. Certidumbre de un vicio letal: la barbarie competitiva gestándose en el embrión del crecimiento.

“Adorar la soberbia en menosprecio de la humildad. El campo debe transformarse en ciudad, la jsta en continente, la obra en carretera y el pequeño formato en monumento escultórico lo antes posible. Modestia, apartate!” [Del folleto inédito: *Otras escaleras al cielo*].



[en pág. anterior]
34. Axel Stockburger, *Red Transformer* [Austria]
35. Juan Carlos Romero, *Puerta xii* [Cuba]

[en pág. actual]
36. Alexis Leyva Machado Kcho, Museo Orgánico Romerillo [Cuba]
37. Roberto Diago, Museo Orgánico Romerillo [Cuba]
38. Adrián Rumbaut [Cuba]
39. Rigoberto Mena [Cuba]
40. Lucía Dellefant, *La gota justa* [Cuba]



Contraseñas válidas del *upperworld* juvenil: Infladera. Ella Fontanals-Cisneros. Fondo Cubano de Bienes Culturales. Los Carpinteros. Glamour.

“Un artista no es un deportista. El arte no puede ser una carrera de caballos con jinetes encima de bestias superando obstáculos”. Esto solía expresar una celebridad local todavía fresca [amasando un manejo de llaves y sin dejar de verificar la presencia de su automóvil], antes de quedar atrapado en la red del ansia por conquistar un puesto visible en la arena internacional. Es fácil percatarse que reproducimos una descarga, casi de viejo verde, tan pueril como irreplicable por creadores emergentes [o clínicos] seguidores del hijo mimado del viento y la petulancia caribeña: el relámpago jamaicano Usain Bolt. /

