

PROG MARZO:

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES/

[San Rafael entre Monserrate y Zulueta. Habana Vieja]

Edificio Arte Cubano

UNA RAZA, LA RAZA HUMANA/

Mario Sánchez, pintor ilustre de Cayo Hueso, Florida.

El proyecto *Mario Sánchez, Una raza, la raza humana*, constituye un intercambio cultural entre las ciudades de Cayo Hueso y La Habana. Se inicia con esta exposición de Mario Sánchez y continúa durante el mes de febrero de 2014, refrendado por el legendario talento artístico de Cuba, con exposiciones de artistas cubanos en Cayo Hueso.

Su sentido integrador está inspirado en uno de los lemas de la ciudad de Cayo Hueso: Un raza. La raza humana, que caracteriza, sobre todo, su espíritu incluyente, donde todo el mundo es bienvenido y considerado importante.

Se mantiene abierta hasta el 23 de marzo.

Edificio Arte Universal

ARTE CHILENO EN COLECCIONES CUBANAS. MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y CASA DE LAS AMÉRICAS/

Reúne treinta y tres obras de dieciséis creadores chilenos del siglo xx procedentes de ambas instituciones. La muestra incorpora diferentes corrientes artísticas como el surrealismo, la neofiguración o el movimiento óptico-cinético, en técnicas muy variadas que incluyen la pintura, el dibujo, la estampa, la fotografía, la alfarería o los objetos de arte. La exposición se presentará en la sala transitoria del cuarto piso de Arte Universal.

Se mantiene abierta hasta el 14 de marzo.

400 AÑOS DESPUÉS, SAMURAI, EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES/

La muestra está formada por veinticinco xilografías japonesas procedentes de los fondos asiáticos del Museo. Se trata de una selección de piezas *ukiyo-e* con temas relacionados con el mundo de los samuráis. La exposición generará un conjunto de actividades colaterales dentro del propio Museo, como un curso sobre *ukiyo-e*, la realización de un Taller de Creación Plástica Infantil dedicado a la temática del samurai, la presentación de una exposición de libros sobre temas japoneses publicados por editoriales cubanas, un ciclo de cine japonés, un encuentro con el Grupo de Estudios Japoneses en Cuba; además de una conferencia magistral que será impartida por el Dr. Amaury García Rodríguez.

Inauguración: 28 de marzo, 4:00 pm. Se mantendrá abierta hasta el 28 de abril.

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO WIFREDO LAM/

VITTORIO GARATTI: OBRAS Y PROYECTOS/

Exposición personal de Vittorio Garatti con dibujos, maquetas, proyectos y diseños de este prestigioso arquitecto que fue uno de los autores de las Escuelas de Arte en Cuba. La exposición mostrará una gran parte de su trabajo en estas escuelas, así como de su trabajo en general. Inauguración: 7 de marzo, 5:30 pm. Se mantendrá abierta hasta el 5 de abril.

CENTRO DE DESARROLLO DE LAS ARTES VISUALES/

COMO TE CUENTO MI CUENTO/ (Segunda parte)

Muestra del artista Guillermo Ramirez Malberti.

En esta ocasión el creador nos presenta, a través de la escultura y la instalación, una nueva forma de desacralizar el discurso histórico desde una mirada personal, testimonial y autobiográfica, demostrando una legitimidad y pertinencia incuestionables.

SALA DISCONTINUA/

BECA DE CREACIÓN ESTUDIO21/ Celia y Yunior, Ricardo Miquel

Los artistas nos acercan a microhistorias económicas de finales del siglo xx y principios del xxi a partir de documentos de la época como propiedades, cartas de traslado de esclavos, postales, entre otros. Dispersos por la ciudad y sin un aparente valor histórico, estos nos motivan a entender zonas del presente mediante sucesos del pasado. Se mantiene abierta al público hasta el 7 de marzo.

COMO LO QUE ES... /

Muestra de Francisco Alejandro Vives Jim y Osvaldo González

Este proyecto curatorial conjuga el quehacer de ambos creadores con el objeto de establecer acercamientos diferenciados a los procesos pictóricos. De esta forma, cristaliza el interés de sus curadoras por reemplazar los puntos de abordaje, análisis y consumo de una parte importante de la obra de esta joven artista hasta el momento. La muestra permite una mirada panorámica al tiempo que exhaustiva.

Inauguración: 14 de marzo. Se mantendrá abierta hasta el 18 de abril.

MEMORIA PERFECTA/

Duniesky Martin

El Proyecto *Memoria perfecta* se estructura a partir de cinco piezas que reflexionan acerca de las adaptaciones contextuales del heroísmo y del carácter relativo de sus valores, a partir de componentes como el imaginario colectivo, paradigmas estéticos, estereotipos culturales y medios de comunicación.

Inauguración: 21 de marzo, 5:00 pm. Se mantendrá abierta hasta el 18 de abril.

THE PURE LAND/

Yornel J. Martínez

Denota interés en la construcción de imágenes y no en la ilustración de conceptos, riesgo que trata de solucionar teniendo como centro la poesía, entendida esta no como hacer escritural, sino como concepción tangible de lo inexplicable.

Inauguración: 21 de marzo, 5:00 pm. Se mantendrá abierta hasta el 18 de abril.

FOTOTECA DE CUBA/

FRAGMENTOS DE INFINITO/ David Beltrán

Las nuevas fotografías de David son fragmentos de realidad que el, modificando la escala, el ángulo o la orientación, ha vaciado de contenido, de historia. Estas imágenes pierden todo vínculo con su realidad original, quedando solo lo esencial que tiene siempre una parte invisible: aquella que pende de la capacidad de dilatación que tengan los espectadores.

Se mantiene abierta hasta el 14 de marzo.

REXWORKMAN/

Lleva en sí una visión poética sobre Cuba de Adrian Mealand (México) y Bradley Warduzzi (EE.UU.)

Se mantiene abierta hasta el 14 de marzo.

CAMPOS DE BATALLA/

Ossain Raggi y Bjork Larsson

Esta exposición establece un diálogo entre las imágenes sobre los dioramas que representan los campos de batallas en Europa, realizadas por Larsson, y las realizadas por Raggi, que muestran los sitios donde ocurrieron las batallas más importantes en Cuba.

Inauguración: 21 de marzo a las 6:00 pm. Se mantendrá abierta hasta el 21 de abril.

RESPIRA/

Glenda Salazar

Esta exposición está conformada por varias obras interesadas por cartografiar la ciudad usando símbolos y caracteres que dejan muros, paredes y otras superficies. En este trabajo Glenda nos muestra sus impresiones en tres momentos que representan un viaje: Cuba, España y Francia.

Inauguración: 21 de marzo a las 6:00 pm. Se mantendrá abierta hasta el 21 de abril.

GALERÍA HABANA/

Exposición personal de Ariamna Contino.

Esta muestra puede entenderse como un resumen de la obra de esta joven artista hasta el momento. La muestra permite una mirada panorámica al tiempo que exhaustiva.

Inauguración: 14 de marzo. Se mantendrá abierta hasta el 18 de abril.

CASA DE LAS AMÉRICAS

GALERÍA LATINOAMERICANA/

Se mantiene la exposición colectiva permanente de ochenta fotografías, fundamentalmente de América Latina, que forman parte de los fondos de la colección Arte de Nuestra América "Haydeé Santamaría". Se mantendrá abierta hasta abril 2014.

GALERÍA VILLA MANUELA/

NO PERDER LA TABLA/ Gilberto Frometa.

La exposición estará conformada por obras abstractas. Toma como punto de partida sus trabajos anteriores en pintura, para realizar collages bidimensionales, donde se incluyen nuevos lenguajes creativos cercanos al informalismo matérico.

Se mantiene abierta hasta el 31 de marzo.

CENTRO PROVINCIAL DE ARTES PLÁSTICAS Y DISEÑO/

LUZ Y OFICIOS/ SALA ALTERNATIVA/

HABITADA/ Fernanda Gómez

La muestra presenta fotografías intimistas de esta artista colombiana, que nacen del roce de la piel, besos y contacto físico con su pareja.

Inauguración: 18 de febrero, 5:00 pm. Se mantendrá abierta al público hasta el 16 de marzo.

PLACATA/

Ray Diaz

Teniendo como soporte artístico el video arte, Ray Diaz apuesta con este proyecto por una visualidad a través de símbolos basado en una idea, de forma subjetiva del ser humano.

Inauguración: 18 marzo, 5:00pm. Se mantiene abierta hasta el 30 de marzo.

SALA POLIVALENTE/

AGUA DE PURIFICACIÓN/ Rafael Tamayo

Treinta piezas donde el artista refleja la cotidianidad de su entorno desde el grabado.

Inauguración: 11 de marzo, 5:00pm. Se mantiene abierta hasta el 30 de marzo.

GALERÍA SERVANDO CABRERA

WORK IN PAPER/ Fernando Rodríguez

Work in paper se encuentra fragmentada en pequeñas subseries que se articulan en torno a un tema determinado. Desde el propio título que compendia la serie, en el que queda claro que no se opera sobre el papel, si no con y desde el papel, se entretienen guinos con las convenciones taxonómicas de la Historia del Arte.

Se mantiene abierta hasta el 29 de marzo.

GALERÍA GALIANO

ART ATTACK/ Stainless vs The Merger

Se mantiene abierta hasta el 14 de marzo.

GALERÍA GALEANO/

Adonis Ferro /

Inauguración: 21 de marzo, 7:00 pm. Se mantendrá abierta hasta el 2 de mayo.

FACTORÍA HABANA/

DIOS LOS CRIA/

Dios los cria pretende cuestionar la visión que existe del curador como ente destinado a juzgar y diferenciar con acierto el bien del mal. ¿Será un individuo común o será Dios? ¿O diablo? Artistas: Adrián Fernández, Aimée García, Alfredo Ramos, Amikar Ferrá, Aníen Chang Castán, Cirenalca Moreira, Duniesky Martin, Eduardo Hernández, Eduardo Muñoz Ordoqui, Glenda León, Jerry Brito, José Ángel Toirac, Marta María Pérez Bravo, Pepo Méndez, Raúl Caribano, Reinier Nandé, Reynier Leyva Novo y Rodney Balista.

Se mantendrá abierta hasta el 28 de marzo.

PABELLÓN CUBA/

[Patio Central]

MIRADAS REVELADORAS/ Exposición colectiva de fotografía en homenaje al aniversario 56 de la entrada de Fidel en La Habana. Artistas: José Agraz, Raúl Corrales, Alberto Díaz Korda, Ernesto Fernández, Liborio Noval, Luis Pierce, Perfecto Romero, Osvaldo Salas, Roberto Salas.

PABELLÓN CUBA/

Iván Perera

Centrado en el proceso de construcción del conocimiento, el artista utiliza el libro como metáfora del cuerpo recpiente. A su vez, explora la creación del vacío y su destrucción para producir nuevos significados como parte de la conformación del logos.

CENTRO HISPANOAMERICANO DE CULTURA

VEINTE AÑOS. LUCES Y SOMBRAS/

Dedicada al vigésimo aniversario de la fundación del Conjunto de Música Antigua Ars Longa. Con curaduría de Danislady Mazorra y Liset Valderrama la muestra cuenta con la presencia de un amplio número de artistas plásticos.

GALERÍA DE LA BIBLIOTECA VILLENA/

EL ALMA DESNUDA/

Dibujos y pinturas de Ernesto García Peña, realizados especialmente a propósito del Día de los Enamorados. Se mantiene abierta hasta el 25 de marzo.

CASA OSWALDO GUAYASAMÍN/

JORNADA DE ARTE ECUATORIANO/

Con una muestra colectiva del Núcleo de Chimborazo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamin Carrión.

Inauguración: 21 de marzo, 5:00 pm. Se mantendrá abierta hasta el 20 de abril.

HOTEL AMBOS MUNDOS/

SALON DEL MONTE EL VIEJO Y EL MAR/

Exposición colectiva integrada por quince obras y trece artistas, en su mayoría ilustradores. La muestra se ha concebido como tributo a Ernest Hemingway, especialmente en el décimo aniversario del hotel, donde solía alojarse el escritor norteamericano.

Se mantiene todo marzo.

PALACIO LOMBILLO/

DIALOGO/ José Ángel Báez

El artista toma como pretexto dibujos poco conocidos de Rubens realizados entre 1601 y 1638 sirven para realizar su obra.

Inauguración: 6 de marzo, 4:00 pm. Se mantendrá abierta hasta el 24 de abril.

GALERÍA ESPACIO ABIERTO

REVISTA REVOLUCIÓN Y CULTURA/

TRES PARTES PARA UN DIALOGO/

Muestra colectiva que aborda desde cinco poéticas de artistas jóvenes la relación con el contexto y el público. Desde diferentes manifestaciones: pintura, dibujo, fotografía, video arte e instalación, los creadores quieren establecer un diálogo más cercano con los espectadores.

Artistas: Aluán Argüelles, Handar Lara, Ernesto Domecq, Manuel Hernández Cardona, Luis Manuel Otero Alcántara.

Se mantendrá abierta hasta el 28 de marzo.

CAJALTA

CONVOCATORIA/

La Asociación de Artistas Plásticos de la UNEAC, a través de su Sección de Diseño Gráfico, convoca al Concurso Caja Alta en su segunda edición. Se trata de un concurso surgido en 2011 con el fin de estimular la excelencia creativa y los más altos valores culturales.

La organización de este evento se regirá por las siguientes bases:

1. Podrán participar los diseñadores gráficos cubanos, sean o no miembros de la UNEAC, con obras –sin límite de cantidad– que hayan sido puestas en circulación en o desde Cuba entre enero de 2011 y enero de 2014.

2. El premio no hace distinciones de géneros o categorías y considera toda obra por igual, sin importar el tamaño físico o la envergadura del proyecto. El criterio rector de evaluación será la calidad de creación, de producción y de circulación.

3. Un jurado de siete diseñadores miembros de la UNEAC otorgará hasta cinco premios de igual rango. No se otorgarán menciones.

4. El jurado –cuyo veredicto será inapelable– será nombrado por el ejecutivo de la Sección de Diseño Gráfico.

5. Los premios consistirán en trofeos creados especialmente para la ocasión, así como diplomas que darán fe de la alta distinción obtenida.

6. Los participantes deberán llenar una planilla de inscripción de sus obras. En caso de autorías compartidas los autores recibirán diplomas individuales pero su premio será indivisible.

7. No se aceptarán a concurso proyectos de diseño que no hayan sido producidos, ni trabajos docentes sin concreción verdadera.

8. Un jurado de admisión, constituido por los miembros del ejecutivo y dos invitados, confirmará la validez de cada obra respecto a los requisitos del concurso y tendrá autoridad para rechazar las que no los cumplan.

9. La recepción de las obras se hará en la oficina de la Asociación y en las sedes provinciales de la UNEAC entre los días 3 y 31 de marzo de 2014.

10. De cada obra se entregará un ejemplar físico (en caso que sea posible) y una imagen digital (o tantas como el diseño lo requiera), en formato jpg a 300 dpi, con 15 cm por la base.

11. El veredicto del jurado se hará público en ceremonia a celebrarse el viernes 25 de abril.

12. La participación en el concurso implica la aceptación plena de estas bases.

Para más información: pepeylaura@clubarte.cult.cu

Asociación de Artistas Plásticos de la UNEAC 17 y H, El Vedado. Tel.: 832 5781 / plástica@uneac.cu



SUMARIO:

6TO. SALÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO:

Animación en Cuba /2

La Red /3

P-350/3

Sala *discontinua* en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales /3

Kcho Estudio en Romerillo /4, 5

Luis Gómez y Antonio Margolles en el Centro Wifredo Lam /6

Democracia Zens-Raison (entrevista a frency) /6, 7

Una academia de fotografía en Sancti Spiritus /7

Hablando con Toneo: Los espacios intermedios... /8, 9

Libros de artistas en la Plaza de Armas /9

En piel de gourmet /10

Fernando Rodríguez /10

Atelier Morales, París /11

Alexis Esquivel en Memorial Garden /11

Henry Eric Hernández en España /11

Periodismo cultural de provincia vs curador /12

La Fracción /12

Proyecto Órbita en el Instituto Superior de Arte. Charla de Ella Cisneros sobre coleccionismo de arte /12, 13

Lo que sucede conviene en la Galería Servando /13

Bola franca /14

Nadal Antelmo /14, 15

Fotografía cubana contemporánea /15

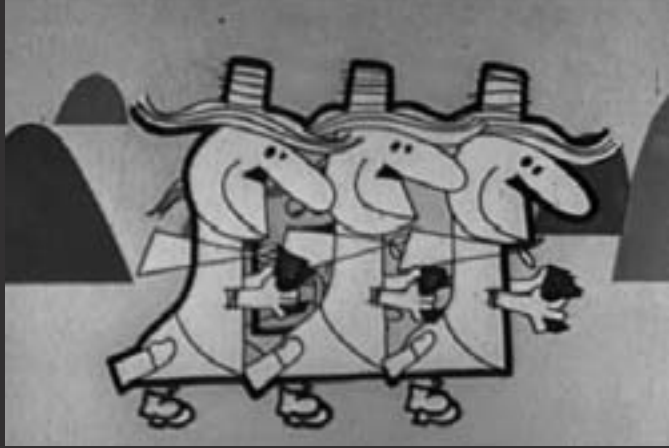
Convocatoria al Premio Cajalta de diseño gráfico de la UNEAC /16

Programación de marzo /16

De Armas [Izquierda] y Muñoz Bachs [derecha] en los tiempos fundacionales del departamento de dibujos animados del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, icaiac /

El Maná / Animado [guión de Jesús de Armas y diseños de Muñoz Bachs, 1961]

> *El cowboy* / Animado [diseños de Jesús de Armas, Tullo Raggi y Muñoz Bachs]



Las otras narraciones: una década de animación independiente/

Caridad Blanco /

Impulsados por necesidades de orden estético y a partir de las herramientas que a su servicio ha puesto la era digital, los artistas han convertido a la cultura visual en un campo cada vez más dilatado. La animación es un medio más dentro del universo expandido e híbrido de las artes visuales contemporáneas. Un medio que incluye en sí mismo a otros como el dibujo, la pintura y la fotografía –entre algunos de ellos– junto a diversas técnicas multimediales o digitales.

La animación resulta sin embargo, una zona un tanto sumergida de la producción simbólica actual, particularmente en materia de creación audiovisual. Su singular eficacia comunicativa y el hecho de ser una práctica inclusiva (en cuanto visualidades y espectadores), merece una mirada que distinga los textos que ha venido suscribiendo, junto a su capacidad para socializar el hecho artístico y potenciar un diálogo particular y efectivo con públicos diversos.

En 1997, Lázaro Saavedra creó su primer audiovisual animado. Utilizando el ordenador, hizo de ese medio un vehículo del discurso conceptual que venía desarrollando, justo en una década en que el cine de animación institucional en Cuba se encontraba casi extinto.

De igual modo la obra de Omar Moreno en el III Salón de Arte Cubano Contemporáneo (2001), fue la evidencia de que en la video creación desde el 2000, los artistas emergentes hicieron también suya esa herramienta. Su sistematización como procedimiento dentro de las artes visuales del país, comienza a advertirse a partir de 2003, de forma coincidente con el

avance de una cierta disponibilidad tecnológica que se advertía en la isla tanto a nivel institucional como individual. A raíz de esta circunstancia y sustentándose en las posibilidades que ofrecían a la creación las nuevas tecnologías[1], la animación pasó a ser una práctica más extendida. Una alusión a ese proceso será *Las otras narraciones: una década de animación independiente*, exposición que forma parte del VI Salón de Arte Cubano Contemporáneo, y que en septiembre tomará ese momento como punto de partida de una primera aproximación a ese lenguaje plástico y a las búsquedas que por esa vía han realizado los artistas visuales, más allá de nuestra tradición cinematográfica.

Un referente de esa exhibición resultan aquellas animaciones realizadas por Saavedra en 1997, pero su punto partida está en el espíritu renovador que llevaron a ese arte Jesús González de Armas y Eduardo Muñoz Bachs (también Luis Rogelio Nogueras y Tullo Raggi, entre otros)[2] en el despuntar de la década del sesenta. Ellos, queriendo expresar las particularidades de una época compleja y contradictoria, continuaron sin saberlo, la ruta que en 1919 había abierto a la animación Rafael Blanco, el primero de nuestros modernos.

Las otras narraciones... es un proyecto que atraviesa una década de animación dentro del audiovisual cubano. Se detendrá lo mismo en realizaciones individuales, como en las que resultan de duetos, equipos de trabajo o productoras independientes, trascendiendo el marco institucional y la narrativa cinematográfica común a la animación en Cuba durante medio siglo.

Este acercamiento se sostiene a partir de una

mirada inclusiva y heterodoxa acerca del medio, donde confluirán: video arte, *spots*, mensajes de bien público, dibujos animados, videoclips, instalaciones, video juegos, experimentación visual, obras interactivas y sesiones de *mapping*. Más que contar una historia, *Las otras narraciones...*, –con más de cincuenta participantes– destacará posturas, temáticas, autores y el lugar del espectador, en tanto procurará favorecer una intensa relación con el público, con quien quiere dialogar en la actualidad la producción audiovisual.

¿Qué lleva a los artistas visuales en Cuba a querer recrear la ilusión del movimiento? ¿A dar alma a lo inmóvil? ¿Cuán significativa es la presencia de la animación en las artes visuales y en el universo audiovisual cubano? ¿Qué relación guarda con las llamadas industrias culturales? ¿Cuál es el relato que las obras susciben? ¿Cuáles son sus espacios de circulación y consumo? Estos serán algunos de los aspectos en entorno a los cuales se aspira mover a la reflexión con *Las otras narraciones: una década de animación independiente*. Al mismo tiempo se destacarán las motivaciones, procedimientos y resultados de múltiples ejercicios de autor, de lo que hoy constituye un segmento significativo de la producción visual contemporánea sin el cual resulta imposible contar la historia de la animación en Cuba. /

^[1] Desde softwares, hardwares y mayores capacidades de las computadoras.

^[2] Todos ellos eran parte de un grupo de artistas interesados en la experimentación formal y conceptual con respecto a la animación (así como otras expresiones artísticas) que contribuyeron a crear las bases del dibujo animado cubano, nucleados en el Departamento de Animación del ICAIC.

LA RED Ahora es Salón!

Aireem Reyes /

Seguimos en el espacio

de sus gestores.[1] La Red

ha llegado a su quinta edición bajo el supuesto de presentar el momento actual en los procesos creativos de los estudiantes de artes visuales del Instituto Superior de Arte (ISA). Desde su arranca-da, ya han integrado el proyecto más de treinta estudiantes de distintos años académicos, con propuestas diversas, algunas interesantes, otras a medio camino entre lo experimental y un discurso más consolidado, y también aquellos educandos que muestran síntomas de otras carencias como la perspicacia a la hora de convencer al auditorio con una presentación bien fundamentada y defendida, o la seguridad que se debe tener para mostrar y argumentar una idea... De cualquier forma, La Red sigue siendo un espacio para el intercambio y la tormenta de ideas... No se debe enjuiciar al público por crítico, y en este caso estamos presenciando una crítica que no es complaciente, que no "pasa la mano" y que el único compromiso que tiene es contribuir a la formación del creador, para que desde su condición de educando absorba los elementos fundamentales y pueda delinear mejor los contornos de su poética. Esta postura crítica de los espectadores, tanto aquellos que son invitados intencionadamente u otros que vienen por voluntad propia, es algo que los organizadores de La Red les pedimos muy especialmente. La invitación a este debate nos parece enriquecedora para ambas partes y la interacción es un principio fundamental para este proyecto.

A propósito de la naturaleza y configuración que advierte la fisonomía de La Red, los curadores del 6to Salón de Arte Cubano Contemporáneo (SACC) han decidido abrazar el proyecto como parte del mismo. Cabe recordar que

este es un Salón extendido, que se concibe como una investigación en proceso que arroja resultados puntuales en un marco temporal establecido, constituyendo estos resultados acciones concretas que se entregan a modo de paquetes mensuales, pues los ejes temáticos de este SACC son la INFORMACIÓN y los CANALES DE CIRCULACIÓN, que propician la comunicación con una mirada enfocada al contexto

cubano. Para el caso particular de nuestro proyecto, se ha tenido en cuenta que la información sobre el arte desarrollado por los estudiantes o los procesos por los que transitan los mismos para llegar a hacer arte –o no hacerlo–, es algo exclusivo (fuera del espacio académico ISA) de La Red, y ahora se incluye otro propósito: salvaguardar toda la información generada en nuestras sesiones y ponerla a disposición de un público más amplio: socializarla, circularla: que la gente sepa lo que pasa allí en las cúpulas sin necesidad de recorrer toda la ciudad para ello. Esta es una voluntad ambiciosa pero legítima, porque en última instancia, y por las propias dinámicas de la cultura contemporánea, no solo estamos contribuyendo a la formación integral del profesional en artes, sino también le estamos moviendo y promocionando su obra: tan importante lo segundo como lo primero... sin lugar a dudas.

Y ya siendo La Red parte del SACC, tuvo su quinta jornada con la participación de Lisbeth Ballart (2do año), Nicolás Sánchez Noa (2do año) y Dania González Sanabria (5to año), el pasado 26 de febrero desde las 10:00 am, en su espacio habitual, la Sala de Conferencias del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. La velada transcurrió en esta última ocasión, aunque con pocos espectadores, con un espíritu crítico agudo e inteligente que coronó el momento. Sin embargo, para nosotros es evidente que tal vez la hora atente contra la asistencia, de manera que la próxima edición se realizará el jueves 27 de marzo a las 3:00 pm, a fin de tener un horario más conveniente para los interesados en asistir.

Sin pretensiones que excedan la naturaleza con que nace un proyecto en específico, ni temores porque el auditorio sienta que comienzan a multiplicarse las ideas con otros proyectos "parecidos", la realidad es que lo que nos distingue no es ser parte del Salón (aunque es el único escenario donde el protagonista es el estudiante y la intención es comunicativa, promocional, pero también axiológica. /

[1] Dunesky Martín (artista visual y profesor del ISA) y Aireem Reyes (Directora del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales)



El público y los libros de artistas dispuestos en la Plaza de Armas (Foto cortesía de Yornel Martínez)

El Libro de Artista: más de un motivo para leer el arte/

Roxana Martínez/

Programar un acercamiento al arte desde la transdisciplinariedad

puede convertirse en un proyecto fútil puesto que no existen acuerdos teóricos acerca de lo que conforma (o debiera conformar) dicha integración de ejercicios creadores. Mas, pese a esta posible futilidad, las diversas complejidades que se entretujan en el contexto contemporáneo han exigido del artista la puesta en práctica de nuevos esquemas operativos, esquemas más flexibles, más heterodoxos: anti-esquemas, puede decirse. El suceso no es reciente, ni siquiera privativo del caso cubano, pero ha alcanzado tal dimensión en nuestra cultura que ya no ha de ser abordado como un mero calco a la moda primermundista. Los creadores del patio han quebrado una y otra vez durante las últimas décadas los rígidos marcos de las manifestaciones y se han acercado a múltiples medios de expresión, haciendo confluír en sus obras los procedimientos añejos y los advenedizos [1]

La exposición *El Libro de Artista*, muestra colectiva desarrollada en la Plaza de Armas durante la jornada del 22 de febrero de 2014, debe ser registrada como un intento por expandir los límites del arte más allá del hermetismo disciplinario. Los autores que forman la nómina de la misma provienen de diferentes especialidades y presentan propuestas diversas en cuanto al contenido y la estética de sus piezas. Sin embargo, a todos los une el deseo de mostrar un producto *sui generis* que parte del formato libro o revista como soporte, pero que sobrepasa su concepción tecnológica convencional y resulta un hecho artístico en donde quedan amalgamados los presupuestos literarios y visuales.

Aunque ya hace algunos años que el grupo de creadores desarrolla dicha especie de objeto híbrido, *El Libro...* tiene la primicia dentro de nuestro circuito expositivo. Es esta la primera vez que se aunan los artistas en un espacio que pretende servir de plataforma para nuevas experiencias. La exposición tuvo lugar en el marco de la 23 Feria del Libro de La Habana como parte de una idea lanzada por el proyecto Haciendo Presión, colectivo cuya producción se vertebra a partir de la técnica del grabado. Este intento por visibilizar una creación otra, plural en voces e ideologías y ajena a las políticas editoriales desde los predios de un evento de crédito internacional, puede entenderse –sin desestimar su carácter lúdico y apelando a su espíritu interactivo.– como una dubitación del artista ante la historiografía de rezagos burgueses, prefijada, inequívoca y diacrónica.

Dichas publicaciones alternativas bien pudieran suponer una crítica al curso lineal de la historia si su concepción artesanal significara una negación a la época de la reproducibilidad técnica. Sin embargo, este retorno a la manufactura no puede confrontarse desde lo arqueológico, sino desde las aspiraciones conceptuales que el procedimiento esconde como modo de legitimar un discurso diferente, periférico. Digamos que estas obras se inscriben en la línea de lo que Danny Montes de Oca definiera tempranamente como travestismo artístico, cualidad que permitía la convivencia de artísticidad y artesanía en una misma pieza.[2] En diálogo con lo anterior, la elección del lugar exhibitivo resulto sumamente atinada puesto que propiciaba la interacción del público con los artistas y los vendedores de libros de la Plaza de Armas, lográndose una vez más el vínculo entre lo novedoso y lo tradicional.

Si bien algunas de los ejemplos presentados responden a la estética limpia, acabada que tiene su genesis o al menos su sistematización en

la década del noventa –y citese necesariamente la obra *El bufón y la esposa del visir*, libro ilustrado a mano por Lisbet Corvo Alderete mediante bordados de fuertes líneas que delatan la destreza de la artista en la técnica del grabado–, otras de las propuestas se acercan más a lo *poverta*, a lo reciclable y cotidiano. En esta línea encontramos las producciones de Yornel Martínez y Amílkar Feria, quienes son conscientes de que la historia que construyen se sitúa en el recodo del microrrelato, se expresa desde el espacio poco favorecido que hoy día el producto de apariencia complaciente deja tras de sí.

Sobre estas coordenadas gira *P 350*, proyecto artístico-literario presentado por Y. Martínez que significa una de las propuestas más orgánicamente articuladas en torno a la lectura transdisciplinar del arte que defiende la muestra. Este *block creativo* ha permitido la integración en sus páginas de inquietudes de diferentes artistas -literatos, teatrales o plásticos- dentro de los que destacan el poeta Omar Pérez, los actores del grupo Ciervo Encantado y el propio Amílkar Feria. Su estado perenne de apertura a las disímiles propuestas de los colaboradores hace de *P 350* una especie de *work in progress* que no excluye la tertulia y lo performático en cada uno de sus lanzamientos.

La revista tiene como soporte los sacos de cartucho del cemento Portland, de manera que metafóricamente sus páginas están apertrechadas de contundencia, perdurabilidad y un sentido edificador que se traspolan de la esfera constructiva a la creadora. *P 350* no cuenta con un consejo editorial determinado ni con una sistematicidad inobjetable: se erige en contra de la censura y a favor del debate. Resulta esta una propuesta de cariz autorreflexivo donde se rescata la herencia de publicaciones de antaño como *Albur*, *Naranja Dulce* y *Creado* baluartes de una visualidad también alternativa; y donde los autores ventilan sus incomformidades con respecto al circuito artístico y social. Amen de lo anterior, el proyecto no funciona como manifiesto de ideología alguna, sino como un *collage* que en cada ejemplar se constata autónomo desde su unicidad, con valores intrínsecos que consiguen traspasar los dominios de un arte entendido desde el arte mismo. Ello, ya a nivel de conjunto, propicia un diálogo polifónico, inmediato –aunque no siempre feliz– con la realidad cubana.

Si bien –y debido a su pluralidad temática– el producto literario-visual expuesto por la hornada no espeta a gritos un nexo conceptual: sí se vuelve palpable en los discursos el abordaje desenfadado -que tiende a lo caricaturesco en manos probadas como las de Lázaro Saavedra y Janier Mendez- sobre lo propio cultural. Se sistematiza la tendencia a expresar una identidad y una cosmovisión contemporánea del arte, que rebasa por mucho la idea de monologos dispersos entre diversas disciplinas.

El Libro de Artista apunta, entonces, hacia la plasmación y visualización de elementos heterogéneos que se fundan como alegorías de esta esfera transcultural a la que pertenecemos. Los lenguajes textuales y metatextuales del discurso que confluyen en estas piezas pueden observarse como una construcción epistemológica desde la cual el artista de hoy erige y pretrecha su imaginario. /

^[1] Ejemplos fehacientes de discursos que han logrado superar la especificidad de las manifestaciones artísticas pueden hallarse en las obras de Abel Barroso, Carlos Enrique Prado y Sergio Luis Raffo, por solo citar tres exponentes de nuestra plástica contemporánea.

^[2] En las palabras del catálogo de la exposición. El oficio del arte la curadora reconoce como característica de nuestra producción finisecular la tendencia a amalgamar la materialización del conocimiento de donde nace la poética y las enfáticas habilidades técnicas de origen artesanal.

gran apagón en el centro de desarrollo de las artes visuales

Maeva Peraza /

Simulando un fenómeno propio

del acontecer cubano en las últimas décadas, se inaugura la reciente muestra *Sala discontinua*, del dúo creativo Celia y Yunior, y del artista Ricardo Miguel.

Resultaría difícil para cualquier

habitante de esta insula, no haber experimentado el hecho de quedar en plena oscuridad mientras desarrollaba cualquier tarea. El llamado “apagón”, se volvió uno de los males que acarreo de forma casi permanente el Período Especial; tanto fue así que en los años noventa se les solían llamar “alumbrones”, por la reiteración del fenómeno a los largos períodos sin servicio eléctrico. El hecho de alumbrar a través medios alternativos, fue en aquella época una de las tantas hazañas de los cubanos; aunque dicho acto, desde el punto de vista estético, también reviste una semántica particular. De ahí que estos artistas rescaten un motivo harto conocido y lo recreen con cierta teatralidad, estableciendo la metáfora del hogar, con todas las potencialidades de iluminar y visibilizar un entorno: en este sentido resulta evidente el valor performático de la exhibición.

La disección de los lugares comunes de una casa, repartidos por la galería con sus respectivos enseres luminotécnicos, deviene en un acertado logro que inmiscuye al espectador en un discurso del que también forma parte: tanto por la condición intertextual y referencial del mismo, como por el *environment* propio de este tipo de muestra, que pretende sobre todo dramatizar el espacio artístico.

Mantener la galería en penumbras, con lámparas recargables y linternas diseminadas por todo el sitio, implica una intención de objetivar este escenario; interrumpo no solo por la carencia de luz, sino también por la propia fragmentación temporal y por las historias truncas que cuelgan de las paredes o yacen sobre el mobiliario. De este modo se produce una distopía del ojo frente a la construcción visual, ya que

esta rehuye un argumento lineal para desplegar múltiples microrrelatos: que si bien tienen un gran impacto como hechos documentales, no eluden la resonancia estética que, a la postre, presenta todo el conjunto.

Las notas en agendas o libretas; las fotos y postales antiguas, gastadas; los cheques de bancos y pasaportes; los registros de trabajo por cuenta propia y los documentos de viaje; forman parte de una arquitectura que pretende seguir más de medio siglo de historia. A través de la desarticulación de documentos casi museables, este grupo creativo parece sugerirnos que la inmovilidad de ciertos hechos, sometidos al rigor de la repetición a lo largo de décadas; demuestra que los entornos familiares continúan marcados por carencias y frustraciones muy similares.

La convergencia antológica de cartas, sellos y documentos oficiales, actúa como brújula de una cronología que demuestra la vuelta infalible sobre nuestros pasos. De esta manera *Sala Discontinua*, más allá de proyectar una visibilización lineal y progresiva de dichos fenómenos, circunnavega por ellos, reencontrándolos nuevamente. El producto final –conceptualmente hablando– es la fosilización, el desuso; de ahí el matiz contestatario que reviste la muestra.

Sala discontinua, como lo indica el propio título, implica la ruptura, la ausencia, en este caso marcada por la inmateralización corpórea en oposición a la personalización de los objetos, que son los verdaderos protagonistas. Con relación a lo anterior es necesario destacar los logros curatoriales del conjunto, pues estos suman valores espaciales que otorgan dinamismo a la muestra. La exhibición, a modo de reflector, proyecta una imagen que a veces ocultamos o negamos que exista realmente, aunque indudablemente nos colme y nos sobrepase. Con esa intención, *el pas de trois* creativo nos invita a reconocernos en algún pasaporte, carta o acta de nacimiento, al tiempo que nos encontramos, otra vez, a oscuras. /

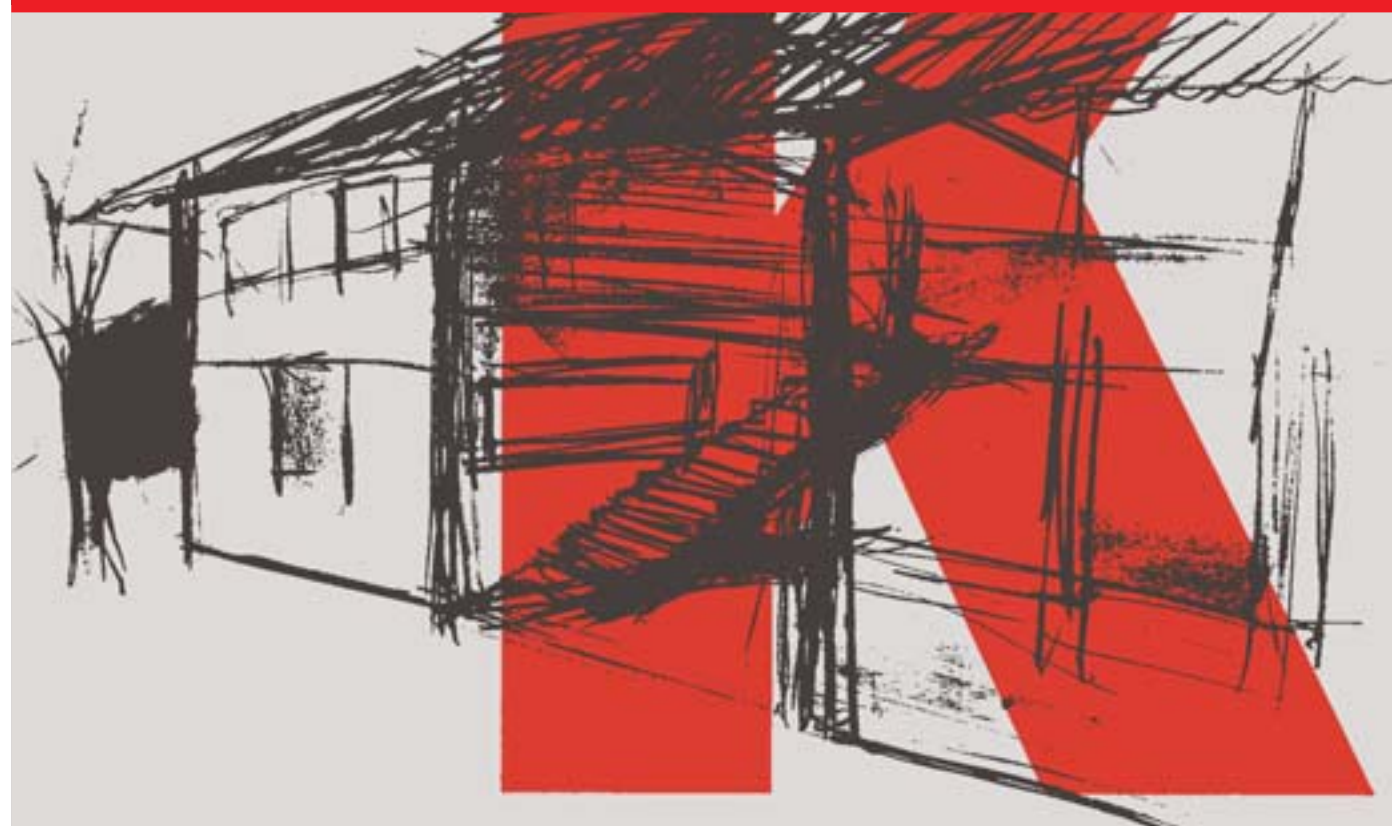
Debajo:

Alexis Leyva Machado Kcho y Fidel Castro durante la inauguración del *Kcho Estudio Romerillo, Laboratorio para el Arte* /

Arriba y en página opuesta:

> Vistas del espacio *Kcho Estudio Romerillo, Laboratorio para el Arte* /
> Esbozo del teatro /

[Fotos: Isabel María Pérez]



Isabel María Pérez /

I
Durante el pasado mes de enero, y con la entrañable presencia de Fidel Castro, se inauguró *Kcho Estudio Romerillo, Laboratorio para el Arte*, un núcleo cultural sin fines de lucro cuyo propósito es la experimentación, desarrollo, difusión de las artes y el entendimiento humano.

La amplia y sostenida labor social que ha desarrollado este artista a lo largo de los últimos años tiene en este espacio una nueva sede permanente donde el "diálogo, la cultura, el conocimiento y la paz" han de ser los ejes fundamentales sobre los que se proyecte el trabajo de ese centro multifuncional, enclavado en una de las zonas más desfavorecidas de la ciudad. Incluye la Sala de Arte "Marta Machado" –donde se exhibe en este momento la exposición *Lam eres imprescindible–*, la Biblioteca "Juan Almeida Bosque", el Teatro Tócororo, el Taller Experimental de Gráfica Romerillo y "La Nave" Espacio para el Arte Contemporáneo: en este último se despliega una amplia muestra de Kcho que, bajo el título de *El pensador*, incluye la instalación homónima junto a una veintena de obras.

La fecha escogida para dar oficial apertura al proyecto –aunque ya funcionaba de manera irregular desde hace varios meses– rinde homenaje al Aniversario 55 de la entrada de Fidel a La Habana. De la misma manera que "el ejército más hermoso del mundo entrara lenta, gozosa, profundamente, durante todo el día y una noche de solemne hartazgo, a la ciudad" [1] esa noche, definitivamente, se instituyó un recodo para consumir "lo que fue el sueño de tantos héroes, la obsesión de tantos solitarios" [2]

II
Desde los inicios de la pasada centuria, el arte ha buscado múltiples mecanismos para imbricarse de manera activa con la vida. Se han verificado, en este sentido, ejecutorias que van desde lo meramente contemplativo, descriptivo y anecdótico, hasta las prácticas más identificadas con la crítica social, lo procesual o la gestión movilizativa directa. Todo ello tributa a una voluntad expresa de establecer espacios de convivencia con el público, donde la interrelación y la comunicación trasciendan el hecho artístico en sí mismo y se inserten en el ámbito cotidiano del ciudadano común, instaurando un diálogo que movilice no solo el goce, sino también el pensamiento analítico. El más contundente ejemplo de ello estaría en la Rusia de los años veinte y treinta, cuando las llamadas "vanguardias" abrazaron los ideales de la triunfante revolución bolchevique y se lanzaron a ensayar un experimento artístico inusitado, donde la creación estética expandía definitivamente sus márgenes y se erigía como generadora de un nuevo modelo de vida, y por ende, de la utopía de un hombre nuevo. La síntesis de las artes, lo interactivo, lo transdisciplinario, transgredieron los márgenes que hasta ese momento habían impuesto las tipologías convencionales y dotaron a las prácticas de "emergencia" de una funcionalidad social inédita. Luego, los acontecimientos sufrieron un giro trágico, que condujo a la frustración de aquellas prácticas fundacionales.

En el contexto cubano, el avasallador impulso que supuso el Triunfo de la Revolución de 1959 y la manera en que reconfiguró el escenario de la isla y sus circunstancias, comprometió de manera rotunda no solo

Kcho Estudio en Romerillo: el arte y la vida/

a los artistas e intelectuales nacionales, sino a los sectores más progresistas de todo el orbe. Así, se han sucedido a lo largo de las últimas cinco décadas un sinnúmero de iniciativas que desde muy disímiles perspectivas y desempeños (el cine, la danza, la literatura, el teatro, la visualidad, etcétera) perseveran en generar una cultura nueva y actuar directamente sobre la vida del pueblo.

III
Protagonista de la generación de los noventa, Alexis Leyva Machado es un producto genuino de esa Revolución. De origen humilde, nacido en 1970 en la Isla de la Juventud, se insertó en el sistema de enseñanza artística y muy pronto, siendo aún estudiante de enseñanza media, exhibe su trabajo en espacios de relevancia en el ámbito local. Es a partir de 1995, con la memorable *Regata* de la Quinta Bienal de La Habana, que su obra experimenta un posicionamiento meteórico en los principales circuitos nacionales e internacionales. Un artista imprescindible para completar el relato del arte cubano de nuestros días, que ha mostrado –desde muy temprano– una vocación por favorecer la relación diáfana, directa y participativa con el público.

Columna infinita, El camino de la nostalgia, Lo mejor del verano, Vive y deja vivir, Punto de encuentro, La Conversación, Sacrificio en la encrucijada, se han concebido y exhibido en paralelo a una operatoria donde la actitud del artista deviene también en operador social. A lo largo de estos años su gestión rebasa los ámbitos del ejercicio artístico (que hoy por sí mismos son muy entendidos) para ir adentrándose en terrenos donde se prioriza la democratización de la información y los recursos, la labor pedagógico-formativa, la acción directa de mejoramiento de los espacios físicos y mentales donde se desarrolla la vida de la gente en las zonas menos favorecidas.

Tras el paso de los huracanes Ike y Gustav, en el 2008, Kcho lideró el trabajo de una brigada que bautizó con el nombre de Martha Machado, y buscaba dar una respuesta desde la cultura al trágico impacto que tuvieron esos fenómenos atmosféricos entre los cubanos. Luego de recorrer buena parte de la geografía nacional, llegaron también a las víctimas del terremoto de Haití. La labor humanitaria de este grupo de jóvenes creadores dilató el sentido de lo meramente material para ocuparse también de brindar alegría, canto, color, afecto a esas personas en momentos de profundo desaliento. Fue este un gesto que desde lo más genuino de la solidaridad, afirmaba la postura ética del artista, que una vez más desbordaba el ámbito de lo cultural y lo artístico.

El *Kcho Estudio Romerillo, Laboratorio para el Arte* se concreta, entonces, como colofón de todas estas acciones, aunque los que conocen a Kcho sospechan que muy pronto sorprenderá con nuevas iniciativas. La empresa supera los espacios del antiguo taller de reparaciones de ómnibus escolares (cercano al Para-

dero de Playa y al Instituto Superior de Arte) y ha movilizó a la comunidad en actividades y tareas de otro alcance. Valga decir: construcción de seis parques y áreas de descanso en terrenos baldíos y antiguos basureros, anfiteatro y sala de proyecciones en la Casa de Cultura, mejoras en el alumbrado y el servicio telefónico público, remodelación de la bodega del barrio, saneamiento general, eliminación de saladeros de aguas albañales, construcción y habilitación de terrenos deportivos...

Esta gestión no solo precisa recursos financieros –que en su totalidad son sufragados por Kcho Estudio– sino que supone también la dinamización de las estructuras locales y lo que es más importante, el compromiso y la intervención de los habitantes de la localidad. Ellos se convierten en el destino final de estos empeños, aunque como es lógico pensar, esta experiencia no se con-

cibe como un coto exclusivo para los lugareños sino que busca expandir su alcance a los estudiantes de arte, visitantes de cualquier índole, artistas, especialistas e interesados en sentido general. Un proyecto ambicioso, de resonancias incommensurables, que busca justicia social a través de la cultura y el arte. Kcho, quien considera esta labor parte de su propia obra, ha probado sus dotes como organizador y activista, a la vez que ha mantenido desde los ya lejanos noventa un desempeño personal entre los más particulares y genuinos de la producción plástica en la Isla. /

[1] Cintio Vitier: *Ese sol del mundo moral*. Ediciones Unión, 1995.
[2] Idem.





Luis Gómez / Pedazo de un nuevo Sión / Instalación / 2014 / Dimensiones variables /

LUIS GÓMEZ Y ANTONIO MARGOLLES EN EL CENTRO WIFREDO LAM/

Yonlay Cabrera /

En la dinámica del nuevo milenio parece una disquisición obsoleta la referencia a la dimensión autorreflexiva del arte. Pero los artistas saben que su trabajo es la semblanza del funcionamiento de una institución, que hay que cuestionar tanto como a las otras instituciones, con las que tienen que lidiar a diario. En este sentido, uno de los ejemplos más mencionados es la investigación de Kosuth cuando planteaba que la naturaleza del arte consistía en investigar científicamente lo que era el arte. Habría que considerar si desde nuestra realidad otra, debemos aceptar esta postura planteada por la oficialidad; antes bien, considero necesario trazar nuestras propias maneras de entender desde el arte los modos de entender el arte.

Luis Gómez y Antonio Margolles tienen la égida de muchos años de magisterio en la enseñanza artística, ejercidos en el Instituto Superior de Arte (ISA). Ellos conocen cómo los jóvenes enfrentan la creación y cómo el arte se construye a diferentes niveles, puesto que a la par tienen una participación activa en los circuitos expositivos de la capital. Un interés común los hizo converger en el Centro Wifredo Lam con las respectivas exposiciones *Vén y mea en mi puerta* y *Make an statement* las cuales si bien comparten el mismo espacio, mantienen una relativa autonomía una de otra. El centro temático fue reflexionar sobre el arte que se hace ahora mismo en Cuba, y desde la especificidad del caso establecer discursos genéricos de carácter universal.

El ansia por la primera materialización de los creadores cubanos es la diana a la que va dirigida una de las saetas de Luis Gómez. En *Coartada* (*be there*), el sonido de un vídeo encontrado complementa una secuencia grabada en los alre-



Antonio Margolles / Odisea / Video instalación interactiva (película flash) / 2010-2011 /

En *Vén y mea en mi puerta*, obra que da título a la exposición, una falsa pared accionada por un motor se nos viene encima lentamente, cuando está prudencialmente cerca, se aleja nuevamente completando el ciclo. En la misma sala se encuentra también emplazada *Pedazo de un nuevo Sión*, consistente en un fragmento de tapa de tumba, de la parte retirada salen trapos de diversa índole. Ambas piezas remiten a la idealizada imagen de trascendencia después de la muerte, con la que aún hoy tiene que lidiar el artista. La primera, de la sociedad en general y de aquel que parecía inmune: el arte. Todo habla, en gran medida, de sociedades en esencia civiles que no se piensan para el futuro, sino en un presente efímero que no les importa devastar. Y esa “razón” que fuera la luz de siglos pasados y símbolo de modernidad, no escapa a la crisis. Pero entonces, presenciamos un renacimiento de lo sensorial, asido obviamente a un fundamento conceptual, pero enfocado en rescatar esa capacidad distintiva del ser humano, que es la de sentir; en sanear ese Espíritu hegeliano; en revivir e impulsar de un modo otro esa razón que muchos la perciben sólo como un discurso perforado y frío.

Antonio Margolles va hacia la construcción de la idea que antecede a la materialización de la obra. Por ello, nos propone que completemos nosotros el sentido, que seamos nosotros quienes estructuremos el discurso. En esta ocasión, el artista recupera la serie *Errores del modelo*, ahora rebautizada como *La llegada al fracaso*. El título original se mantuvo en una videoinstalación, en la cual un texto confuso subía sobre una tela plegada. Ese texto era el de ya por sí intrincado *Ulises*, de James Joyce.

En *La llegada al fracaso*, Margolles nos presenta un conjunto de fotografías en blanco y negro, donde se construye una secuencia no exactamente lineal: si nos guiamos por el orden terminaría en una reproducción en plástico de un personaje de dibujos animados estadounidense sin cabeza. ¿Ese es el destino que nos espera, hacia ahí va el arte cubano, a la decapitación de su sentido en función del hedonismo capitalista y superficial? Margolles nos presenta la interrogante, darle respuestas toca a nosotros. Otras instantáneas son una consonancia extraña encontrada entre diferentes elementos en una realidad dada, como un cenicero con la imagen de Buda.

En *Make an statement*, pieza que le da título a la muestra de Antonio Margolles, un conjunto de nombres de los más renombrados filósofos de la historia se mueven en el fondo de cajas de cartón vacías. Esta pieza establece un discurso enorme con la sutileza de un gesto mínimo. Por un lado, se refiere a la base conceptual que sustenta el pensamiento, que a su vez da lugar a la obra; pero también hace pensar, más allá del sentido de la pieza dentro del conjunto, en la fugacidad de la personalidad de los filósofos en sí. Considerando el trabajo de los filósofos, esta obra de Margolles recuerda la lúcida aseveración de Giorgio Agamben, cuando decía que el autor es la entidad que hace posible la existencia de la obra, para después instaurarse en ella como su vacío central.

La interactividad es la clave funcional de *Odisea*. Un pasillo interminable que se pierde en el infinito, es el cuerpo de la visualidad de la obra; sobre él aparecen palabras que aumentan de tamaño acercándose al espectador, hasta salirse dimensionalmente del marco físico de la proyección. Estas palabras corresponden con adjetivos que podemos impugnarle al arte, tales como “imperfecto”, “incierto”, “atemporal”, etcétera. Es una metáfora al conocimiento limitado que siempre tendremos del arte, cuya naturaleza excede la totalidad de nuestra comprensión.

El arte traza los caminos en aras de establecer reflexiones posibles para con los fenómenos a los cuales se refiere. Cuando el arte se mira a sí mismo, el hecho de que se potencie como tema principal, no deja fuera otras posibilidades discursivas. Estas dos exposiciones pueden ser analizadas desde muchas otras aristas, incluso pueden llegar a verse sentidos subliminares que ni siquiera los mismos artistas previeron que podrían estar en sus obras. Aunque no todo fue gloria, pues algunas piezas interferían en la organicidad de otras contaminándose mutuamente, estamos en presencia de dos muestras importantes y de referencia por partida doble, para los que seguimos el trabajo de Luis Gómez y Antonio Margolles. /

[1] Se trata de una secuencia bajada de Internet, que muestra un diamante girando ingravidamente en medio de una pantalla oscura: a intervalos regulares lanza un brillante destello.

Democracia Zens-Raison/

Ley MA /

El arte es un lenguaje que se expande por el mundo actual, poco a poco ha marchitado zonas que parecen consumidas: dentro de la juventud, de la sociedad en general y dentro de aquel que parecía inmune: el arte. Todo habla, en gran medida, de sociedades en esencia civiles que no se piensan para el futuro, sino en un presente efímero que no les importa devastar. Y esa “razón” que fuera la luz de siglos pasados y símbolo de modernidad, no escapa a la crisis. Pero entonces, presenciamos un renacimiento de lo sensorial, asido obviamente a un fundamento conceptual, pero enfocado en rescatar esa capacidad distintiva del ser humano, que es la de sentir; en sanear ese Espíritu hegeliano; en revivir e impulsar de un modo otro esa razón que muchos la perciben sólo como un discurso perforado y frío.

Algunos críticos, curadores, teóricos y artistas aprovechan el avance científico-tecnológico en aras de desarrollar al máximo el aspecto sensorial y sinestésico en las obras, teniendo como máxima que la producción artística debe seducir, atrapar, inquietar, “impresionar”, emocionar, “mover el piso”; que sólo transforman y revolucionan nuestras mentes aquellas obras que se nos han colado por los sentidos. Recientemente el curador, crítico y creador multidisciplinario Frency desarrolló la muestra *e/*[1], relacionada con lo sensorial en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV), del 20 de diciembre de 2013 al 31 de enero de 2014. A propósito de este evento, es que surge esta entrevista.

Tengo entendido que con la muestra *e/* pretendías hacer un cierre, al menos momentáneo, de tu investigación de doctorado. Entonces, ¿cual fue el concepto curatorial que desarrollaste en la exhibición para que constituyera la materialización de un proceso creativo de años?

Hay un proceso creativo, académico, de pesquisaje, con herramientas que pueden ser “clásicas” y otras que no lo son; y sobre todo por procesos donde el factor humano está presente. Estos elementos predibujan un tipo de puesta en escena diferente en la medida que, aun cuando se hayan hecho cosas y revisado propuestas similares de otros artistas, curadores y promotores dentro de la cultura; en este caso había un hilo que unía mi investigación a la investigación curatorial. Es como hacer aterrizar determinados elementos que responden a un *background* cultural-teórico. Entonces *e/* venía a ser una muestra de ciertos elementos relacionados con lo sensorial en el arte; pero lo que la distingue en este caso es un interés no sólo personal, sino compartido con muchos de los artistas que participaron y con otros que además no participaron. Es hacer emerger ese universo con herramientas no tradicionales, como lo que se entiende entre los *Media* y los Nuevos medios, que es mi investigación he ido expresando disquisiciones que nos permiten hablar de lo que son los Medios Emergentes relacionados con las tecnologías y con otras herramientas que provienen de otros campos, y nosotros incorporamos como parte de ese gran saco sensible y elástico que son los medios que emergen. Uno los incorpora, los hace activarse dentro del campo simbólico que es el del arte, para expresar un resultado diferente, sobre todo cualificado por este elemento de lo sensorial como un eje importante que no ha sido del todo explorado, al menos dentro del contexto del arte cubano contemporáneo.

En un mes y unos días desarrollaste tres exposiciones, conferencias y talleres como parte de *e/*. ¿Por qué dividiste la exposición en tres sesiones? Y ¿de qué modo se integraban las conferencias y talleres a la exposición como un todo?

Bueno, no fue el período de un mes y tanto, realmente había sido un proceso que venía cavilando desde antes. Era un proceso gradual en el cual iba visualizando, generando las imágenes de cómo yo quería el “filme”. Y cuando digo esto no hablo sólo de un sentido autoral, sino que asumía todo desde el rol de una responsabilidad en lo que respecta al diseño, la estructuración, la selección, el cotejo, el hacer cohabitar obras incluso con propuestas diferentes y operaciones distintas; ya que eso dependía de la individualidad de cada uno de los artistas implicados. Por una parte me di cuenta que había un cúmulo de artistas, y que no iba a ser posible ni feliz la creación de una única muestra total, sobre todo porque las mismas obras marcaban ritmos diferentes. Había algunas relacionadas con la escritura como poesía visual. Otras obras desde resortes más clásicos, “tradicionales”, operaban hacia los *Media*, el llamado audiovisual o videoarte en Cuba. Pero también había obras donde el cuerpo y el carácter performativo eran muy importantes. Había otras que implicaban al espacio como instalación, como ambiente o *environment*. Y obras donde era más explícito un carácter procesual, donde no hay una performatividad evidente pero está presente dentro de la estructura de las mismas. Y creaciones donde había un sentido más complejo del espacio en tanto vídeo-instalación, con diversos canales; no sólo visuales sino también sonoros. Además, la combinación de modalidades que no son nuevas en general, pero para nosotros lo son: como el *video-mapping* que ha trabajado la tridimensionalidad física con la tridimensionalidad virtual. Entonces, ante propuestas que complejizaban la muestra, una sola exposición no era suficiente,

porque marcaría un barroquismo que no nos interesa; nosotros estamos trabajando por impulsar un pensamiento donde haya una mesura, un cuidado casi minimalista en el emplazamiento de las piezas. Además, nos dimos cuenta de que el espacio del CDAV podía ahogarnos, quedarse todo muy apretado desde un punto de vista museográfico y físico. Así, organizamos tres exposiciones en función de una narrativa interna. Empezamos por elementos más cercanos al *media art*, a la vídeo instalación con un sentido más ortodoxo; porque siempre tratamos de implicar a otros artistas que no trabajan propiamente desde lo visual, pero tienen una relación desde lo sonoro. Esto nos permitía crear un primer segmento de arranque para después entrar en un segundo segmento relacionados con la poesía visual, con el vídeo *performance* y el cuerpo. Esta segunda exposición era consecuencia de una ilación de pensamiento que iba teniendo dosis; hasta la tercera que ya se hacía más compleja, subía el nivel, la intensidad; trabajando con vídeo instalaciones, con los Medios Emergentes, implicando al espacio hasta llegar al *video-mapping*, donde lo sonoro y el *happening* también eran importantes. Pero desde el punto de vista logístico-técnico se hacía más compleja y dinámica. A la vez, por cuestiones operativas, al ser una exposición no sólo con artistas cubanos sino italianos, noruegos, alemanes, este compendio intercultural nos permitía generar sesiones: de modo que las obras, el esfuerzo que implicaba el montaje y los elementos tecnológicos implícitos dentro del proceso, se podían dosificar. Esto se descargaba en encuentros a nivel de charlas o de pequeños talleres relacionados con algunas de las tecnologías que implicadas en los procesos artísticos y el universo sensorial forman parte de los Medios Emergentes en estos momentos. Porque también los Medios Emergentes incorporan otros lenguajes y nuevas maneras de entender y hacer el arte. Siempre nos ha interesado, a lo mejor por un vínculo con lo docente, confrontar las obras que se exponen con el público mediante un elemento dialógico y de comprensión; porque hay elementos que desde la teoría, desde ciertas definiciones, no son posibles de ser analizados al no ser la naturaleza de una exposición de artes visuales, por lo que se descargan en pequeños coloquios que se van teniendo con un público interesado. Y esto crea con un cierre de ideas o conceptos que se están trabajando. En este caso dentro de la sensorialidad y el vínculo con otros medios que no son los tradicionales.

¿Por qué piensas que una parte del arte contemporáneo se está centrando nuevamente en el siglo xxi en lo sensorial y sinestésico?

Pienso que hay una entrada de nuevo, pues en otros momentos ha sido evidente: por ejemplo, a fines del siglo xix con los procesos del simbolismo, y durante parte del siglo xx con el Dadá y las relaciones de la abstracción con lo sonoro; y de experimentos que se hicieron posteriormente dentro del informalismo o del neorealismo. Se dieron vínculos con otras herramientas que no formaban parte de la tradición en esos momentos; y posteriormente, en mecanismos perceptuales que están en las operatorias del arte óptico y el cinético. Hay elementos muy relacionados con lo sensorial, con lo sinestésico, que permiten establecer otro tipo de relaciones y de interacciones con la obra por parte del público y del artista. Sobre todo con el cierre del siglo xx, se da cierto proceso de democratización de algunas de estas herramientas, con la computadora como uno de estos ejemplos; pero además, con otro tipo de conectividad, de maneras de socializar la información, de operar con ella. Cuando hablo de información puede parecer muy cerrado, pero me refiero al valor cultural, tanto individual como colectivo, que estas herramientas propician. Surge otro pensamiento en relación con un mundo sensorial, que aunque explorado en momentos importantes en la producción artística del siglo xx, no se contaba con los instrumentos que las nuevas tecnologías ofrecen a partir de una reconcepción de nuestro cuerpo, de nuestra ubicación dentro de el universo, de nuestra relación con este y de ver cuáles son los canales sensoriales que nos permiten ser aptos como seres pensantes, culturales. A partir de esas interacciones han surgido herramientas que forman parte de la avanzada tecnológica, y que en el arte permiten un mayor intercambio con las obras. Algo que está aún por explorar en Cuba, y que posibilita entrar en zonas donde nos activemos mediante la capacidad de sentir, y descubrir cómo lo emocional influye en nuestros grados de interpretación, de decodificación y recondición de elementos que forman parte de la tradición simbólica.

Nosotros tratamos de utilizar las tecnologías, incluso elementos que no son tecnológicos pero que forman parte de ese gran saco de los Medios Emergentes: como *low tech*, objetos reciclados para discursar sobre el ámbito humano en diferentes niveles. Entonces, la tecnología nos sirve para propiciar un acercamiento desde un punto de vista antropológico y tropológico. Por otra parte asistimos a una manera distinta de actuar con nuestro cuerpo, tanto en lo social como en lo privado. El mundo tecnológico actual, desde lo más común hasta lo más complejo informático, por un lado nos inhibe capacidades corporales, pero a la vez nos puede propiciar, desde nuevas modalidades de interacción, otro tipo de corporalidad y con ella de expresión. Hablo del ser humano como cuerpo social, cultural y activo. Y si somos avezados, nos daremos cuenta de cómo cambiamos nuestras actitudes y maneras de comunicarnos, de cómo los lenguajes cambian. Ya no es una linealidad de pensamiento. Hay un elemento rizomático en el cual hemos hecho énfasis, que interconecta cosas de un modo que antes no era posible. Sin embargo, así funciona el cerebro humano: por procesos de interconexión, de interrelación de cosas. Entonces, estas herramientas incorporadas al arte propician esa capacidad de interconexión que nos hace crear procesos sinápticos más coherentes con nuestra fisiología y el modo en que reaccionamos con el mundo. En el medio, los elementos

de la sensorialidad son maneras para establecer esas conexiones entre un mundo exterior y un mundo interior.

¿Puede una obra sensorial ser tan crítica, cuestionadora y problematizadora como las llamadas conceptuales?

Puede ser incluso más. El poder de la razón, con ese sentido blanco/negro que Occidente ha manifestado, relegó a un segundo plano lo sensorial. Resulta que en el conocimiento de los métodos y los canales sensoriales que nos son propios y que podemos utilizar de un modo más “consciente”, propiciamos entradas a la obra desde esa capacidad de sentir, emotiva, de un modo más sutil e inteligente, en comparación con obras que desde lo conceptual derivan en un arte político, o social, y que con el paso del tiempo uno percibe que pierden su diversidad semántica y quedan como un panfleto. El concilio entre aparentes opuestos: racionalidad y sensorialidad, nos puede llevar a ricos resultados en cuanto a capacidades no sólo poéticas sino interpretativas, para el espectador como para el creador. Son obras interrelacionales que permiten la entrada de un público diverso porque sentimos y después llegan los procesos de razonamiento sobre eso que estamos sintiendo, y es lo que nos hace volver de vez en cuando a esas obras. Esa unificación entre aparentes opuestos permite que el artista sea consciente de que estos son métodos para una creación más propensa a un sentido de emancipación.

Entre las varias exposiciones que has realizado, conozco que algunas tienen una significación especial para ti, tanto en el plano personal como profesional. ¿Qué valor le confieres a esta última?

e/ refiere esa conexión de un campo con el otro; o sea, ese *entre* las cosas. Eso ha sido un juego para mí: establecer títulos que también sean visuales y no se entrapmen sólo en la palabra. Ahora, esos elementos me vienen principalmente de una exposición que sigue siendo una pauta: *CD-Room*, en el mismo CDAV en mayo de 2001. Creo que esa muestra organizada entre Luis Gómez y yo fue un punto de partida más consciente. *e/* me recuerda a *CD-Room* y a la exposición *Existe*, que realmente su símbolo es una *e* invertida (3). Esta última la realizamos en 2003 en lo que era el Centro Cultural de España. Hay un vínculo explícito en la medida en que las dos: *CD-Room* y 3, eran resultado de investigaciones. *e/* también lo es. Hay otras exposiciones además, como la que en 2007 realicé con Victoria Gallardo (Vicky): *Vostok*, pero iba hacia el arte político y los elementos del post-sovietismo en Cuba, una investigación compleja para el momento. Son cuatro exposiciones principalmente donde me he dado a la tarea de investigar y no sólo yo, sino los que hemos estado implicados. En *CD-Room*, Luis Gómez, con la intuición que tiene como artista, ya establecía claves para materializar con los artistas una investigación en relación con el espacio. 3 mantuvo cierta operatoria similar, incluso, estaban muy unidos espacio-tiempo como temáticas; también en cuanto a sus metodologías y estructuras internas con las que trabajamos. Y *e/* es resultado de una investigación más compleja porque forma parte de un doctorado. Constituye un punto intermedio entre arte y ciencias del arte, porque incorpora herramientas que hablan de procesos de investigación y creación donde se pierden a los lindes entre que es creación y trabajo teórico, académico; pues los procesos creativos multidisciplinarios, actualmente se realizan desde un punto de vista diferente a como ha sido lo habitual en el campo teórico, académico o práctico. Esto sí diferencia *e/* respecto a *CD-Room*, la exposición del tiempo y *Vostok*. Pero no pudiese haber llegado a *e/* si no hubiesen existido estas tres exposiciones anteriores y muchas otras que estuve haciendo.

e/ también tuvo vínculo con la exposición que hicimos durante la XI Bienal de La Habana, *CLUBNoCK3* (Club no se cae o Club no se que), otro juego de palabras. Sobre todo porque entramos de un modo más consciente en los llamados *New Media* en Cuba y en relación con el *video-mapping*. En este caso, *e/* lo aborda como una modalidad dentro de un espectro que ya he explicado. Estoy estableciendo ciertos vínculos y diferencias, pero sí intento dejar claro, incluso en la propia investigación está planteado, cómo *CD-Room* fue ese punto de partida. Toda la relación de trabajo con Luis Gómez ayudó a establecer una sensibilidad que después fue compartida con otros artistas como Rewell Altunaga, cuando empezó a aunar esfuerzos por desarrollar el arte de los Nuevos Medios en Cuba.

Estos son referentes importantes, aún cuando considero que en el 2001 hicimos una exposición que marcó pautas en lo personal para los que estuvimos implicados, así como desde el punto de vista de lo cultural, dentro de las artes contemporáneas cubanas del cierre del siglo xx e inicios del xxi. Y fue esa exposición, que yo la mira como tope, el punto de partida de una lógica de pensamiento e investigación que habla de la continuidad de una sensibilidad que desde el 2001 ya estaba establecida en relación con lo que ahora llamamos Medios Emergentes. /

[1] En la exposición *e/* participaron los siguientes artistas:

Primera sesión: Jenny Brito, Reinier Nande, Nami Salim, Desiderio Sanzi y REZAK (Armando Quintana y Oliver Ortiz). Segunda sesión: Edgar Hechavarría, Janler Méndez y Hanoi Pérez feat. ENEMA, Alandy Martínez Nasco, Nelson Miranda y Samuel Riera. Tercera sesión: AXIS (Christian Cuevas, Randy Moreno, Lázaro Pihol y Milton Raggi), Salomé García, Lailiner Díaz, Daniesky Martin, Marilyn Volkman, Andrea Sunder-Plassmann, Sigi Torius y Frency.

Yayabo se botó/

Nelvis Jacomino / ST / Fotografía digital / 2013 / [Primer lugar]



Wilmer Ramirez / Rollo / Fotografía digital / 2013 / [Tercer lugar]

Elvia Rosa Castro /

Sancti Spiritus está renaciendo en algo, que ya es mucho decir. El fotógrafo Alvaro Brunet tuvo la feliz iniciativa de fundar el Garaje Fotográfico, una academia privada de fotografía que expone en la Casa de la Guayabera de esa ciudad el resultado del primer semestre académico. *Expo Fotoconvivencia* es el título de esta muestra que tuvo carácter competitivo y que se encuentra “en provincia” pero no es provinciana. Todo lo contrario.

Graduado de arquitectura –ya el tema de la composición lo tiene asegurado–, y con un excelente dominio de la luz –en mi opinión, el mejor de esta Isla ahora mismo–: Alvaro diseñó un programa de estudios coherente que incluye historia de la fotografía y arte contemporáneos, además de las asignaturas de rigor, por supuesto. De ahí que los estudiantes no solo aprenden el oficio de la fotografía, sino que van aprehendiendo los sentidos de la creación, la lógica artística. Es por ello que cuando vemos una exposición como la mencionada nos encontramos simplemente ante una muestra artística como la mejor, sin sospechar que se trata de estudiantes que apenas han recibido un semestre de clases.

Camino a la consolidación del oficio fotográfico y del destierro de los fetiches espirituanos —tejados y puente Yayabo— son dos de las principales tendencias que podemos observar. La fabricación de híbridos a partir

del valor de uso de los objetos “ensamblados” es una arista fundamental de la expo que refleja la relación maestro-discípulo para bien.

La muestra estuvo precedida por un *rally* fotográfico del cual también se desgajaron ensayos, basados fundamentalmente en el reportaje, y cuyos resultados también fueron expuestos. Esto, unido a la convocatoria de que instituciones estatales y privadas como la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), Asociación Hermanos Saiz (AHS), Centro Provincial de Artes Plásticas, talleres de diseño y artesanía, estudios de impresión fotográfica y otros, otorgaran premios, hizo de la expo un microevento.[1]

No sé si ha sido por azar –ahora los artistas me dirían que no, que nada de casualidad–, pero el hecho es que esta no es la primera vez que me encuentro con una expo de estudiantes de academias de fotografía, y puedo asegurar que lo que vi en *Fotoconvivencia* supera lo visto hasta ahora y es un buenísimo augurio. Así que, fotógrafos de la Isla, esto no es na’, prepárense pa’ lo que viene. /

[1] Los premios recayeron en Nelvis Jacomino por ST (1er Premio), Víctor Pérez Blanco por ST (2do Premio), Wilmer Ramirez por *Con-traste* (3er Premio), Milidrey Betancourt mención por *Con-traste*, Ena Brizuela, mención por *Coincidencia*, Mililer Santos por *Made in* y Rubén Cartaya por ST. Ahí El hecho de que encontremos algunas obras sin títulos no significa escasa “aristocracia mental”, sino que los estudiantes han aprendido que a veces estos no son necesarios.



HABLANDO CON TANEL: LOS ESPACIOS INTERMEDIOS...

[La publicación de esta entrevista ha sido posible por la cortesía de Antonio E. Fernández Tanel y Cuban Art News. Esta primera parte puede ser consultada en: www.cubanartnews.org/news/talking-with-tanel-the-spaces-between/3490/]

The Spaces Between..., una exposición de arte contemporáneo de Cuba de la cual usted fue curador acaba de ser inaugurada en Vancouver. ¿Cómo surgió la misma? *Los espacios intermedios...* es una exposición que surge de mis experiencias como participante y observador de la escena del arte en La Habana, de reflexiones sobre lo que sucede en esa ciudad dentro y fuera del arte, más que nada pensando en la historia de los últimos quince años, aproximadamente. De manera decisiva, la exposición se conforma a partir de diálogos que he sostenido con Keith Wallace –editor, crítico de arte y curador canadiense de extensa trayectoria–, sobre todo después de 2005, cuando me establecí en Vancouver. Keith y yo nos conocemos desde 1997, cuando él era el director de la Contemporary Art Gallery en esta ciudad y en condición de tal trabajó como uno de los co-comisarios –junto a Scott Watson, Eugenio Valdés y Juan Antonio Molina– de *Territorios utópicos*, un conjunto de exposiciones de arte cubano presentadas en aquel mismo año en varias de las galerías más importantes de Vancouver.

Hace tres o cuatro años, Keith y yo comenzamos a pensar en una exposición que uniese arte chino y cubano de los años ochenta en adelante. En el año 2004 yo trabajé en una expo-

sición con esas características (titulada *Rogue Nations. Cuban and Chinese Artists*) en MACLA, una galería en San José, California y desde entonces he quedado con ganas de emprender un proyecto similar. Keith, por su parte, es experto en arte asiático y editor de revistas sobre esa área (actualmente es editor jefe de la revista *Yishu*, de arte contemporáneo chino), de modo que la idea le resultó atractiva. Al final, por razones que no vienen al caso, decidimos concentrarnos en el arte hecho en La Habana desde fines de los noventa. Es decir, de algún modo *Los espacios intermedios...* trae al público de Vancouver un conjunto de obras que podrían verse como continuación de lo abarcado en *Territorios utópicos*. Se trata de una mirada parcial a lo sucedido en el arte habanero después de aquellas exposiciones de 1997.

¿Cómo usted describiría el tema de la exposición? ¿Cómo llegó usted a ese tema?

La exposición no tiene unidad temática, a menos que pensemos en La Habana y su arte como un tema. Pero ni siquiera eso, pues no nos hemos propuesto reunir ejemplos de todo lo que brilla hoy (menos aún, de todo lo que brilla) en el escenario artístico habanero. Partimos de observar el arte hecho en esta ciu-

dad, conversando con artistas y críticos, visitando estudios y exposiciones, reuniendo información. Ese trabajo preliminar fue parte de mi relación natural con el entorno artístico de La Habana. Alrededor de 2005 o 2006 me pareció descubrir nuevos aires en obras que veía en exposiciones, estando en Cuba, o que me llegaban en videos, en catálogos, en artículos publicados en revistas y tabloides de la isla. En mis diálogos iniciales con Keith, y más precisamente después de su regreso (luego de una ausencia de nueve años) a La Habana en 2012, identificamos asuntos que el arte exploraba y que al parecer, según lo percibíamos él y yo, se correspondían con situaciones cambiantes en lo económico, lo social, lo político y lo cultural: la importancia creciente del capital y del dinero, los altibajos de la economía y sus repercusiones en los diferentes estratos de la sociedad, las estrategias de los ciudadanos, en su desenvolvimiento cotidiano, para lidiar con el burocratismo, y la reglamentación excesiva de la vida personal y familiar; el lenguaje, los eufemismos, las muchas maneras de ocultar y de ofuscar diciendo; la profundización en la identidad nacional a un nivel “granular”, yendo al detalle (en cuanto a razas, géneros, clases, comunidades de todo tipo): el redescubrimiento de la naturaleza, de una naturaleza que muchas veces se abre paso en el entorno urbano, lo cual puede hacernos pensar por supuesto en la ruralización de la ciudad; y la transformación incesante del patrimonio arquitectónico y urbanístico, un proceso que parece sintonizado con los cuerpos, con la humanidad física y espiritual de quienes habitan la ciudad. Estas son algunas de las líneas temáticas que el arte mismo nos fue revelando: decidimos seguir esas pistas múltiples, y por ahí llegamos a los artistas y a las obras reunidos en *Los espacios...*

¿Cómo eligió usted a los artistas?

¿Qué estaba buscando usted (o qué buscaban usted y Keith) específicamente? ¿Qué criterios tenían? ¿Cuál era el objetivo?

Creo que he respondido ya en parte a esta pregunta. Puedo tal vez ampliar un poco: uno de los objetivos fundamentales de nuestra selección ha sido armar un conjunto de obras que al quedar reunidas bajo el mismo techo inicien un diálogo, tal vez inesperado (puede que sorpresivo para los artistas, para los espectadores y a veces también para nosotros mismos, los comisarios). Obras que faciliten conversaciones productivas y ofrezcan perspectivas contrastantes, y que al hacerlo se complementen y apoyen las unas a las otras. Creo que concebir y realizar una exposición colectiva es sobre todo eso, inventar un espacio poético, en donde los espectadores se sumerjan en una conversación entre obras, entre puntos de vista diversos, suplementarios y encontrados. Ello no le resta importancia al valor individual de cada obra, pero es esencial facilitar que se creen redes, que se provoquen intercambios entre trabajos que resultan de intelectos diversos, y ver el proyecto como una totalidad más que como una sumatoria de unidades separadas.

¿Cómo ve usted las obras de los artistas contrastadas entre sí en la exposición? ¿Cómo contribuye cada

una de ellas a conformar un todo coherente? (Si resulta importante, usted pudiera dar un ejemplo de cómo fueron instaladas las obras en la galería para sacar provecho de la yuxtaposición.)

Para crear esas redes a las que me refería, las obras deben incorporarse a un itinerario (real, en cuanto al tránsito físico por la galería, e imaginario en cuanto a lo que sucede en la mente de los espectadores) sugerido por nosotros, los comisarios, y claro que influido por las interpretaciones nuestras –de Keith y mía propia. ¿Cómo puede verse esto, de acuerdo con las obras concretas? Podría describir parte del montaje en la primera sala, comenzando con *Habana solo* (2000) de Juan Carlos Alom, obra que funciona como una suerte de portada simbólica de toda la exposición. Este es un trabajo que une el siglo veinte con el veintiuno, la tradición de la fotografía clásica cubana y del cine de los sesenta con sensibilidades más recientes, y que nos permite introducir desde el inicio del recorrido varias de esas líneas temáticas a las que me he referido. En el video de Alom los protagonistas son los habitantes de La Habana, retratados en todos sus colores, edades, géneros y tamaños, desbordantes en su expresividad y gestualidad, presentados como seres inseparables del entorno arquitectónico: ciudad y gente se funden en una entidad única, hasta el final tremendo del filme, cuando la banda sonora enmudece mientras un hombre baila con la ciudad y para ella. Esos personajes inmersos en las realidades cotidianas del habanero de a pie –son gente trabajando, caminando, sudando, riendo y luchando– nos guían, gracias a la cámara de Alom, por un espacio dramático, fluido, en transformación, que recorreremos siempre de la mano de algunos de los músicos más importantes de las últimas décadas en Cuba, entre ellos Frank Emilio, Tata Güines, Enrique Lázaga, José Luis Cortés.

Muy cerca de *Habana solo* los espectadores encuentran algunos de los dibujos de Ponjuán enfocados en la representación del oro y el dinero –este último visto como puro objeto, reducido a icono monocromático–, en lo que puede interpretarse como una reflexión incisiva sobre esas realidades socioeconómicas que Alom aborda vertiginosamente. Mientras Ponjuán nos conmina a imaginar un futuro en el cual se haga mucho más clara, para sus conciudadanos, la posible relación entre el papel moneda, los metales preciosos y la estructura económica de la nación; Alom nos muestra a quienes pueblan esa realidad en tránsito en la que oro y dinero son cada vez más importantes: esos son los personajes luchando y ganándose la vida como pueden, caminando entre edificios decrepitos, lanzándose al mar desde el malecón. Y como completando un triángulo con estas obras, frente a *Habana solo* se despliegan doce fotografías de la serie *Oro seco* (2005-09) de Ricardo Elias, una colección de imágenes impresionantes, todas describiendo el abandono y la ruina de la arquitectura y las maquinarias que sirvieron como columna vertebral en el sistema de producción del azúcar. La contracción de la industria azucarera es un aspecto clave en la crisis del “período especial”, y al documentar este proceso, Elias muestra una faceta diferente de esa realidad cultural y



^ Eduardo Ponjuán / *Lingotes* / Lápiz conté sobre papel reciclado / 2009 / 47,5 x 33,5 cm /

[Imagen superior]

Juan Carlos Alom / *Habana solo* / Video / 2000 /

económica abordada desde otros ángulos por Alom y Ponjuán. Estas relaciones de una obra a otra, y entre varias de ellas, se sugieren a través del recorrido. En el mejor de los casos, logramos subrayar conexiones que las obras propician, ya que fueron concebidas y motivadas por experiencias comunes, en alguna medida compartidas por todos los artistas.

¿Qué tiempo tomó organizar la exposición, desde la idea inicial hasta la inauguración? ¿Qué retos implicó?

Estimo que Keith Wallace y yo hemos trabajado en esta idea durante unos dos años y medio, desde que decidimos proponer el proyecto a la Morris and Helen Belkin Art Gallery de la Universidad de Columbia Británica, aquí en Vancouver, hasta que inauguramos la exposición en esa sede el pasado 9 de enero. Los retos al concebir y realizar esta exposición no son muy diferentes de los que se enfrentan usualmente en este tipo de trabajo: convencer a las instituciones participantes, reunir los fondos que permitan hacer todo lo necesario con el más alto nivel de profesionalismo posible, etc. Tal vez un reto adicional es la distancia geográfica entre Vancouver, una ciudad de la costa noroeste de Norteamérica, y La Habana. Ello nos obligó a planificar nuestras visitas a La Habana de manera que fuesen eficientes y productivas al máximo.

¿Qué espera usted obtener de la exposición?

A nivel local, en el caso de Vancouver, aspiramos a que la exposición contribuya a mantener el interés del público por lo que sucede en el arte contemporáneo de Cuba. Con la organización de *Territorios utópicos*, en 1997, la Morris and Helen Belkin Art Gallery inició una relación sostenida con el arte y la cultura de Cuba. A raíz de aquel evento de 1997, obras de artistas cubanos contemporáneos se sumaron a la colección permanente de la Belkin. A esa exposición siguieron otras colectivas y personales que han incluido el trabajo de artistas cubanos; yo mismo tuve el honor de ser invitado a realizar allí una exposición personal. *Lecciones de soledad* (2000), que tuvo como comisarios a Eugenio Valdés y Scott Watson. También en la Belkin se exhibió, con el título de *Certain Encounters* (2006), un conjunto de obras provenientes de la colección *Daros Latinamerica*, seleccionadas por Keith Wallace, con trabajos de Iván Capote, Manuel Pina, Lázaro Saavedra y Ana Mendieta, entre otros.

Los espacios intermedios... es también un intento por mostrar la complejidad y la riqueza del movimiento artístico cubano, y en particular la relación peculiar del arte hecho en La Habana con la sociedad, la economía, la política, y con el entorno físico en donde se generan estas obras. También nos interesa presentar la escena artística habanera como un proceso, como un fenómeno de sedimentación afinado en continuidades (sin olvidar las rupturas). De ahí que lógicamente contemos con artistas que han sido profesores de otros de los artistas representados en la exposición. Por lo mismo, es un proyecto que abarca diferentes generaciones: desde figuras conocidas ya en la década de los ochenta como Saavedra, Ernesto Leal, Sandra Ceballos, Ponjuán; hasta artistas visibles en el último lustro como Cella-Yunior y Grethell

Rasúa; y otros que en su momento sirvieron para conectar una etapa con la siguiente: Luis Gómez en el tránsito de los ochenta a los noventa, o Glenda León, del siglo veinte al nuevo milenio. El conjunto revela filiaciones estéticas muy variadas y un abanico amplio de medios: video arte, pintura, grabado, dibujo, fotografía, instalaciones, obras sonoras.

Háblenos un poco del catálogo, que se está imprimiendo en Londres.

El catálogo será publicado en Londres por Black Dog Publishing, y esperamos que salga de la imprenta en marzo o abril próximos, antes del cierre de la exposición en Vancouver. Se ha concebido como un libro que puede comprenderse y disfrutarse independientemente de la exposición, aunque por supuesto contendrá información detallada sobre todas las obras expuestas, con amplio despliegue de imágenes, y también una sección con las biogra-

fías de los artistas. El libro incluirá textos de Keith Wallace, Cecilia Andersson –Comisaria de Bildmuseet, Umeå University–, y Tanel: todos los ensayos aparecerán en español, inglés y sueco. En este momento se trabaja en la edición, y contamos con cerca de doscientas imágenes, pues además de las obras que se exhiben, se reproducirán otras de los mismos artistas, así como información e ilustraciones de carácter histórico, para ofrecer datos sobre el contexto artístico y cultural, siempre que ello sea necesario.

La exposición fue co-producida por el Bildmuseet at Umeå. University en Suecia. ¿Será presentada allá o en algún otro lugar?

Efectivamente, la exposición ha sido coproducida por Bildmuseet, Umeå University, en Suecia. Keith Wallace y Cecilia Andersson –quien trabaja como comisaria en esa institución sueca dedicada al arte y la cultura

contemporáneos– se encontraron por primera vez durante la Ocneca Bienal de La Habana, en 2012, y allí comenzaron a conversar sobre la idea de colaborar en un proyecto enfocado en el arte habanero, algo en lo que ambos tenían experiencias anteriores. Ya en ese momento Keith y yo trabajábamos con vistas a lo que después se llamaría *Los espacios intermedios...* y se acordó entonces que mantendríamos informada a Cecilia de las ideas que íbamos discutiendo, así como del avance de nuestro proyecto. La propuesta a la cual Keith y yo arribamos fue acogida por Cecilia Andersson y por Bildmuseet, y ellos se incorporaron como coproductores. La exposición se presentará en Umeå University a inicios de 2015. /

[continuará]

Se soltó el libro de artista! /

Amilkar Feria /

En medio del ajeteo habitual que caracteriza la rutina de la Plaza de Armas, en el Centro Histórico de La Habana, algo inusual empezaba a suceder bien temprano en la mañana ante la sospechosa mirada de quienes han hecho de ese espacio su “coto” laboral. En ese lugar, desde hace ya más de una década, tenedores y libreros venden libros de segunda mano, por lo que la ingeniosa idea del organizador de la muestra, Hanoi Pérez Cordero, no pudo ser más atinada, al mezclar el oficio de la mercadería literaria con el de artistas que facturan sus propios libros.

Como prolongación del proyecto Hacienda Presión, que básicamente agrupa a grabadores de diversas generaciones y tendencias, la presente muestra extiende su espectro a otras formas de concepción del libro como objeto de arte, centrándose en el cualquier procedimiento por el que se pueda llegar al mismo objetivo. En tal sentido se encuentra el proyecto alternativo *P.350*, de Yornel Martínez: los libros manipulados o intervenidos por Ulises Urta; o los más arraigados en la tradición del propio proceso de encuadernación, como los que factura Yerandee González, en contraposición con un curioso objeto translucido elaborado por Liudmila López y Sandra Pérez, entre otras propuestas de creadores con larga trayectoria y reconocimiento, así como de otros menos conocidos.

A un costado de donde termina la línea de atriles desplegados por los libreros tradicionales, frente a la Biblioteca “Rubén Martínez Villena”, fueron colocados varios muebles sobre los que se des-

plegaron las ofertas en exhibición de poco más de treinta creadores, razón por la cual me permito mencionarlos a todos. Ante la diversidad de formas y soluciones para articular estos intelectivos objetos de lujo, no pocos quedaron estupefactos frente al criterio de hasta que punto podemos calificar a un libro de tal. Si bien la manifestación se extiende mucho tiempo atrás en la historia, es recientemente cuando aparecen intentos por mostrar este perfil en Cuba.

Otra buena razón por la que vale la pena hacer notar este suceso es que por esos días se celebraba la 23 FERIA Internacional del Libro en el país, y aunque no se trata de una muestra colateral, o fraguada como parte de las actividades de la misma, es inevitable tender los puentes asociativos entre estos acontecimientos. Espero que en un futuro próximo la pujanza de esta tendencia cobre carácter regular, sumando y estimulando a aquellos creadores que tienen algún libro entre manos, o en mente. El pasado sábado 22 de febrero, entre las 10:00 AM y las 6:00 PM, a jornada corrida, el ángulo noreste de la antigua plaza habanera fue tomada por asalto, o para hablar en términos rigurosamente artísticos, “intervenido”, ejerciendo con ello una expectativa entre transeúntes y habituales, quienes vieron más de un libro agitarse bajo el efecto del aire... y la curiosidad.

Entre quienes fuimos partícipes directos del festín quedó la necesaria experiencia de un espacio intelectual que sirvió para el intercambio y reconocimiento del trabajo que en este milenario arte se viene realizando en nuestro territorio artístico-literario. /



en piel de gourmet/

A cargo de frency /

El comportamiento no verbal o lenguaje corporal no verbal –como se denomina en la sociología–, al pertenecer a los diversos tipos de lenguaje, nos hace pensar en la comunicación. Y cuando nos referimos a la comunicación estamos tratando con un espectro de interacciones. Porque de esa naturaleza interactiva del lenguaje, el corporal también genera juicios e inferencias en los demás. Estos juicios, vistos analíticamente, pueden ayudar a pronosticar o conocer previamente posibles resultados vitales, y estos resultados pueden propiciarnos una mayor percepción sobre la determinación de consecuencias de la comunicación.

Como seres humanos estamos influenciados por nuestras propias expresiones no verbales, que son extensiones las más de las veces –reflexivas o aparentemente inconscientes– de nuestros pensamientos, nuestros sentimientos, y determinadas por nuestra fisiología. Cuando, por ejemplo, en el lenguaje corporal acumulamos a posturas que manifiestan expansión, apertura –algo básico en el mundo animal y que se reproduce en el ser humano–, esto expresa dominancia, poder. Su opuesto, precisamente la postura de cerrarnos, de envolvernos, de hacernos pequeños, expresa impotencia, inseguridad. Lo que muestra además cuán universales y antiguas, ancestrales y arquetípicas, son estas expresiones de poder o inferioridad. Algo que se constata en cualquier tipo de ser humano, sea poseedor de todas sus facultades o limitados físicos o de sentidos. Ello determina que es una expresión básica de la condición animal de la que también participamos.

Pero aun cuando esto está condicionado para todos de la misma manera, existe una sutil diferencia genérica en los modos de expresión corporal entre hombres y mujeres. Por la base cultural que hemos vivido hasta la contemporaneidad, el género femenino es más dado a la segunda manera de expresarse corporalmente en medio de una interacción de lenguajes no verbales o corporales.

Esto implica también cuando en nuestro lenguaje corporal aprendemos a simular, a expresar estados que no son los reales en nosotros. Porque existe una práctica simuladora expresada en nuestra interacción social. Dentro del travestismo que han desarrollado algunas sociedades, estratos, grupos o individualidades, esta forma de lenguaje juega un rol que puede llegar incluso a niveles mediáticos y genera formas clichés de expresión corporal. Sin embargo, al ser parte de un lenguaje simulador, esconde muchas veces la esencia de la naturaleza de esas sociedades, estratos, grupos o individualidades.

Sabemos que la mente puede inducir cambios en el cuerpo, pero ¿es posible que también el cuerpo haga cambiar la mente?

Una situación de poder tiende a generar personas más positivas, con más confianza, más optimistas, más arriesgados; con una tendencia a pensar más en forma abstracta. Y esto se relaciona con la emisión hormonal. Principalmente aquí entran en juego dos de ellas: la testosterona, la hormona de la dominación, y el cortisol, que es la hormona del *stress*.

Esta relación se hace evidente en el mundo animal, cuando un ser “alfa” ha de ser reemplazado por un nuevo líder, este último comienza a generar un rebalaceo de sus índices de testosterona y cortisol. Minimiza la segunda hormona para afrontar las situaciones de tensión con un grado mayor de poder y dominio. Algo que sucede de modo interno y natural porque la mente comienza a condicionar al cuerpo y por ende al lenguaje no verbal que caracterizará al nuevo líder.

Estos recursos, concientizados por el ser humano, se constituyen en estrategias extendidas a numerosos campos, desde el político, el religioso, el ideológico, el empresarial, hasta llegar al artístico. Más empleado como método representacional en las artes que hacen de lo histriónico un centro, las artes visuales, sobre todo desde la irrupción del arte corporal y la performance, se torna más proclive a la inclusión de estas construcciones expresivo-simbólicas.[1] /

[1] Pero no sólo en esta parte del lenguaje artístico visual, ya en la representación religiosa estos elementos de poder o control o sumisión u obediencia están latentes en la manera de estructurar los artistas el discurso sacro. Esto se mantendrá en las visiones más profanas dentro del arte hasta nuestros días.

10 >

FERNANDO RODRÍGUEZ: portador de ideales tropológicos made in Cuba!

Daniel González /

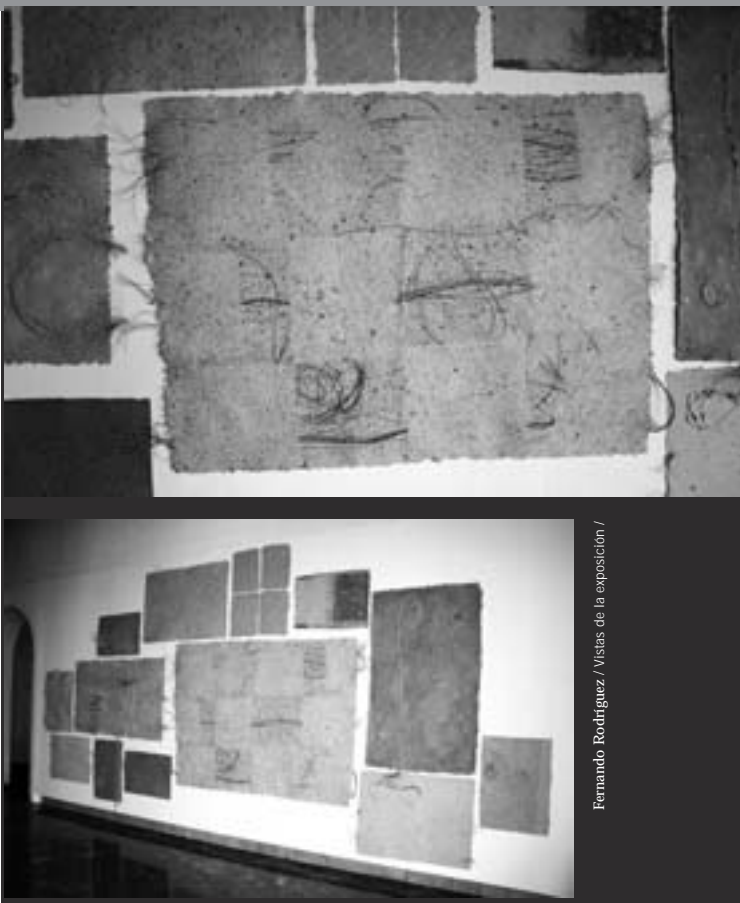
“[...] la nueva configuración significa que se aprecia hoy en los derroteros de la plástica cubana exige el análisis de los profundos mecanismos de tropologización, que a su vez –vaya paradoja– revelan con mayor hondura determinadas circunstancias sociales.”

[RUFÓ CABALLERO]

Las artes, en sus diversas manifestaciones, siempre han estado en constante diálogo con su contexto más inmediato: crisis económica, ideologías utópicas, pérdida de valores y creencias, supervivencia, turismo sexual, mercantilización, etcétera, son algunas de las problemáticas frecuentadas por la plástica cubana durante la década de los noventa del pasado siglo. Este reflejo de la realidad será incorporado en las obras de manera directa o indirecta, siempre bajo el signo de la ironía y la ambigüedad. Es una etapa marcada por el llamado Periodo Especial, momento que trunca todos los sueños del proceso revolucionario gestado en el 59, y que trae consigo que existan altas tensiones con lo que se comenta y lo que no; iniciándose los dobles discursos, el subterfugio de las informaciones, la acumulación de mentiras y las verdades falsificadas.

Ocurre, conjuntamente, un cambio de situaciones que dan un *viraje profundo a la manera con la que se concebía el sentido funcional del arte, y fueron precisamente las nuevas circunstancias las que perfilaron las nuevas formas de creación*. [1] Bajo estos acontecimientos destaca en la escena artística la conocida generación de los noventa, o como la denominara el crítico Gerardo Mosquera, la generación de “la mala hierba” o la “post-utópica” representada por artífices como Aymée García, Tania Bruguera, Sandra Ramos, Osvaldo Yero, Pedro Álvarez, Armando Mariño, Cirenaica Moreira, Carlos Garaicoa, entre otros. Creadores que se valen desde sus particularidades de recursos y estrategias conceptuales como la cita, la intertextualidad, el humor, la parodia, la metáfora, la ironía, el doble sentido, la ingenuidad, etcétera.

Del cúmulo de artistas que pertenecen y forman parte de la historiografía del arte cubano de la década de los noventa y que inician su producción por estos años, nos acercaremos a la obra actual de Fernando Rodríguez a propósito de *Work in paper* (febrero-marzo de 2014), su más reciente exposición. Todos los que han seguido su trabajo de cerca conocen el modo en el que es capaz de adentrarse en los acontecimientos más críticos de la sociedad que le



Fernando Rodríguez / Visas de la exposición /

rodea, siempre desde la alegoría, la ficción, el simulacro. Para lograr su objetivo se dispone a *experimentar con otros artificios para hacer aún más refractantes y afilados sus comentarios sociales y los de su invidente portavoz Francisco de la Cal*. [2] heterónimo con el que establece una profunda relación y que funciona como vehículo expresivo de sus reflexiones más profundas del ambiente sociopolítico y de las relaciones humanas en la Isla. Sus diversas posturas pueden ser apreciadas en series como *De una experiencia colectiva (Blanco y negro, Línea compartida, Una silla para todos* [1998]), *Puramente formal* (2002), *Suprematismo genético (Rojo sobre negro*, [1969-2012]), entre otras.

Corren tiempos diferentes, en la actualidad los artistas buscan nuevos modos de enfrentarse desde el arte a los nuevos acontecimientos surgidos en el contexto cubano, sin rechazar los sucesos ya trabajados con anterioridad. Así, nos llega un Fernando Rodríguez que abandona la representación de su *alter ego* Francisco de la Cal, y se adentra con su nueva propuesta (*Work in Paper*) en la no figuración. La muestra, compuesta por seis piezas, nos permite descubrir la novicia experimentación que realiza el artífice con el papel manufacturado conjugado con materiales como revistas, guías y cables de teléfono, uniformes militares, moneda nacional. Un primer contacto con las obras y su intento de comprensión por parte del espectador, avezado o no, puede producir en la mayoría de

los casos extrañamiento y carencia de significado alguno. Por lo tanto, el resultado final merece ser leído desde otro punto de vista, tal vez se puede aprovechar nuestro medio cotidiano. Bien lo expresa en las palabras al catálogo Daleysi Moya, cuando plantea que *solo la minuciosidad de sus fichas, como evidencia de que no se trata de un ejercicio puramente formalista, ancla los contenidos y esboza (en cierta medida) las significaciones*. [3]

Analizar con mayor profundidad las piezas nos permite reconocer que, a pesar de jugar con lo abstracto, el factor referencial no se ha perdido en la producción de Fernando desde sus inicios hasta la fecha: similitudes con algunas de las problemáticas más contemporáneas invaden el espacio expositivo. Con curaduría de Cristina Vives, el área es aprovechada al máximo, las obras establecen un diálogo entre sí y se encuentran organizadas de manera que transitan por tópicos como: la falta de comunicación entre el interior y el exterior, el proceso de militarización del país y sus consecuencias con la Constitución de la República, el papel que juegan hoy día las revistas de arte cubano, el valor nulo de nuestra moneda nacional que no funciona para las actividades comerciales internacionales, y la dificultad que existe con los medios de información masiva. El espectador puede iniciar su recorrido, bien por la pieza que cuestiona la utilidad del peso cubano o la que argumenta que nos encontramos aún en la era de la (in)comunicación; el

sentido de la muestra no se pierde, en su totalidad son obras que hablan de un mismo fenómeno al que nos enfrentamos a diario. El empleo del papel manufacturado es una metáfora que indaga sobre el papel que jugamos como individuos en la contemporaneidad.

Work in paper marca en el quehacer de Fernando Rodríguez la inquietud investigativa que posee sobre las situaciones más relevantes de la sociedad actual, que le permite dibujar nuevas zonas de creación que dinamizan el pensamiento individual del ser humano. Crea, además, un juego “inocente” sobre la compleja historia que nos compete a todos como parte de nuestros propios dramas y tensiones. *Todo es objeto de cuestionamiento, cada cosa es susceptible a un nuevo escrutinio, sobre todo si caemos en cuenta que a la distancia de veinte años de trabajo nada ha cambiado demasiado*. [4] Todo se mantiene igual y su *praxis* artística, que transita por un nuevo camino, es representativa de reflexiones *Made in Cuba*. /

[1] Loliett Marrero Delachaux. “El arte cubano y su eterno rito a las circunstancias”. En: www.caimanbarbudo.cu
[2] David Mateo. “Índices. Tercer Salón de Arte Contemporáneo”. Arte Cubano. Alegoría, Género y Mercado en los 90. Ediciones Matanzas, 2013. p. 90.
[3] Daleysi Moya: “Work in paper”. (Palabras al catálogo) Fernando Rodríguez/Work in paper, Galería Servando Cabrera, febrero- marzo de 2014. p. 25.
[4] Ídem.

Atelier Morales en Montsouris, París/

Atelier Morales es una asociación de los arquitectos cubanos Teresa Ayuso y Juan Luis Morales, quienes residen en París desde hace veinte años. Durante este periodo de tiempo han sostenido un trabajo dentro de varias disciplinas visuales por el cual han sido reconocidos en bienales, ferias de arte internacional y museos.

Pero en esta ocasión destaca su labor puramente arquitectónica por la proyección de la Villa Montsouris: –sin dudas la obra de mayor trascendencia tras una serie de encargos en los últimos años. En esta ocasión, Atelier Morales construye integralmente una villa en el emplazamiento de una casa de principios del siglo xx situada en la *rue du Parc Montsouris*. Inspirados en los numerosos ateliers de artistas existentes en el barrio y respetando los elementos arquitectónicos que definen el estilo del edificio, han rescatado y aportado el ingenio en el uso de los materiales y su vínculo con la función de cada espacio.

Este encargo pasa a formar parte de un sitio histórico e integrará una colección del museo de arquitectura de aire libre. /

Memorial Garden: Alexis Esquivel/

Alexis Esquivel (La Palma-Pinar del Rio, Cuba, 1968) inauguró la exposición *Memorial Garden* en la tercera planta del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de Gran Canaria. La muestra agrupa un conjunto de obras recientes del artista, fundamentalmente pintura, además de incluir un video y un mural hecho *in situ*.

Esquivel parte de la pintura de género histórico, y su peso dentro de la propagación de determinados patrones de nación. Desde una reinterpretación contemporánea del género, traza un relato del panorama político global. Valiéndose de varios referentes comúnmente propagados por los medios, cuestionan la posición de subalternidad como los sujetos afrodescendientes o de sujetos obviados por la historia. Como bien plantean las palabras que dan cobertura de prensa a la exposición, estas pinturas pudieran ser clasificadas como descoloniales. En ellas se develan “¿Qué acontecimientos son susceptibles de transformarse en imagen pictórica en la actualidad?”. Es esta la primera exposición personal de Alexis Esquivel en un museo europeo. /

ARTIFICIACIÓN: Henry Eric Hernández/

Andrés Isaac Santana /

La irrupción del paradigma posmoderno en los ámbitos de la cultura y la filosofía trajo consigo el despelote voluntario y el revolcón orgiástico frente a todos aquellos valores esencialistas que el pensamiento moderno trató de resguardar en las reservadas urnas de la más estrecha autonomía. Las mezclas altisonantes, el travestismo enfático, la contaminación de áreas, el cruce de epistemologías y el desvanecimiento de todo principio radicalmente activo, vinieron a ser las señas de identidad más visibles de una nueva época para el arte y los discursos culturales. Es entonces cuando los fenómenos extraartísticos comienzan su modelación [y usurpación] sobre el territorio de la estética para añadir sabor al rancio menú que entendía el fenómeno *arte* como un asunto solo ligado (o dependiente) de los modelos ilustrados del saber y de producción de sentido. De tal suerte, el arte se convierte –*per se*– en una base estratégica o zona de operaciones en la que se dirimen fenómenos no necesariamente artísticos según los enfoques tradicionales. Así, se amplía su horizonte de actuación y se restituyen sus cuotas de intervención en los ámbitos social y político, suponiendo, en ese orden, un nuevo reposicionamiento de sus enunciados rectores y una reestructuración de su agenda, más atenta y susceptible a los acontecimientos que habitaban el mundo de afuera.

Respondiendo a esta nueva lógica, el proyecto *Artificiación* –que hace parte de la plataforma curatorial Jugada a 3 Bandas–, y en el que se inscribe una excelente instalación del artista cubano Henry Eric Hernández, resulta una *exposición-ensayo* que desea advertir [incidir] sobre el estado de contaminación del modelo de cultura al uso y su correlato en las prácticas estéticas contemporáneas, verificando, precisamente, las posibles incidencias que –sobre estas– ejerce un conjunto ampliado de herramientas provenientes de otros ámbitos del saber que, en principio, se presuponen ajenas al dominio definido por la autonomía de *la artística*. Según explica Ossi Naukkarinen “El neologismo ‘artificiación’ se refiere a situaciones y procesos en los que algo que no es considerado como *arte* en el sentido tradicional de la palabra es convertido en algo semejante al arte o en algo que acoge influencias de los modos artísticos de pensar y actuar. Se refiere a los procesos en que el arte resulta mezclado con otra cosa que adopta algunas características del arte”. Y, continúa el autor, “lo que me interesa son los procesos en que algo que no es arte es afectado por el *arte*, pero no se convierte en arte en el sentido tradicional de la palabra [...]”.[1]

En este sentido, la pieza de Henry Eric propone un desplazamiento respecto del tradicional *objeto-arte* y una perspicaz focalización de la mirada sobre otras zonas del hacer extraartístico. Concretamente, el campo de la arqueología-exhumación, asociada a la ciencia forense. Se trata de un dispositivo ideostético, de vocación *artificiadora*, que parte en articulaciones discursivas de los instrumentales de *indagación* y *especulación* dispensados por estas disciplinas científicas en aras de “contaminar” el aura aséptica del arte contemporáneo a favor de nuevas estrategias de estetización y de conceptualización narrativa.

La obra supone, de facto, un cuestionamiento radical de esos valores teleológicos y modernos en la medida en que su posición [y sus resultados] no preservan para sí el *estatus autónomo* del arte, según Adorno, prefiriendo, en cambio, la mezcla de este con otras zonas de la realidad, cultural o científica, que ponen en peligro la conservación de dicha autonomía. Tal y como afirma con meridiana lucidez Ossi Naukkarinen, “si los artistas operan en sus estudios, talleres, salas de concierto, teatros, museos, galerías y otros entornos específicos del arte, *los artífices* trabajan en alguna otra parte: en compañías, hospitales, tiendas, oficinas, grupos de investigación académica, etcétera. Y si los artistas producen obras de arte, *los artífices* participan en la producción de discusiones, procesos de diseño, servicios de cuidados de la salud, y así sucesivamente. Además, si bien los artistas, típicamente, usan ciertas técnicas y materiales, tales como maniobras específicas del pincel sobre el óleo o el lienzo, el artífice no está restringido a ello, sino que puede hacer uso de cualesquiera materiales y técnicas disponibles. Y, además, el arte tradicional tiene típicamente un auditorio, pero si hay algo comparable a eso en la *artificiación*, su papel es diferente, a menudo probablemente más cercano al del usuario o participante que al del espectador (oyente) pasivo. Todo eso tiene una relación tanto con la intención como con la extensión del concepto de arte como se le usa”.[2]

De tal suerte, el artista deviene *agente activo* de la *artificiación*. La operatoria se ocupa del ámbito de la excava-

ción-exhumación y el juego irónico con las fabulaciones de la historia y sus lugares de narración, según sus instancias de poder. Realiza, a su modo, una maniobra de *contaminación de lo artístico* siguiendo un discurso que mezcla realidades o procesos ajenos al arte en el dominio cerrado de este. Interviniendo, así, su propio territorio y derrumbando el estado de su puridad y de su retrógrada limpieza e higiene, Henry Eric, se revela un observador avisado respecto a los procesos culturales y sus narrativas históricas.

El ensayo de este supone un desmantelamiento, bajo la permisibilidad de la arqueología y de la exhumación, de esas zonas menos prestigiadas por el relato hegemónico de una historia comprendida como discurso ficcional y de mascarada. Henry provoca una clara *tensión* sobre los instrumentos artísticos de esa maltrecha autonomía estética, para conducir al sujeto por las pistas de un relato desmantelador y subversivo de los espacios y del peso de las narrativas que sobre este descansan. La intervención que ahora exhibimos, a modo de documento, es el resultado de un arduo proceso de *artificiación* donde el *objeto arte* se involucra, desde la realidad y la ficción, en el escenario de una historia que ha de ser sometida a revisiones críticas y a reajustes pertinentes del lugar de la *enunciación*, de su propósito. Como aclara el propio artista, “*Kermesse al desengaño*, de la que parte la instalación *En el patio*, es una intervención que se realizó en el patio de la escuela primaria Manuel Asuncion Domenech, localizada en San José de las Lajas, Cuba, en el año 2001. Dicha escuela ocupa las áreas de la primera iglesia de San José de las Lajas construida en 1788, y en cuyo patio se enterraba a los miembros de las familias pudientes con sus esclavos domésticos. Luego, en 1841, a cincuenta metros del fondo de dicha iglesia, se construye el llamado Antiguo Cementerio, delimitado por un pórtico de piedras y tapiado por los cuatro lados. En 1896, uno de los muros de dicho cementerio se derriba con el objeto de extender el terreno y cavar fosas comunes para enterrar a las víctimas de la Reconcentración ordenada por el general español Valeriano Weyler, que tuvo lugar entre 1896-1897. A causa de esto, es decir, a partir del plan de higienización posterior ordenado en 1912, la iglesia se destruye, y conjuntamente con el cementerio son trasladados para dar lugar a otro centro del pueblo. En sus terrenos, en 1946, la orden religiosa Amor de Dios construye un colegio para niñas que sería transfor-

mado después de la Crisis de los Misiles de 1962 en la escuela primaria que sigue siendo hoy. El interés de *Kermesse*... era otorgar o restituir, a través del arte, el lugar que merecen fragmentos de la historia, como la trata de negros y la esclavitud. Partiendo de esta idea y apartando las preguntas ya hechas y contestadas por pensadores sociales –continúa el artista– nace el pretexto de *En el patio*: la ficcionalización de la historia”.[3] *La artificiación* concluye en un proceso de reedición del relato de la historia y de su rebajamiento como verdad exclusiva y excluyente.

El artista, con independencia de su formación esencialmente estética y entrenada en los estudios visuales, emprende una operatoria enfática que hace la suerte de nexo-especulativo entre ambos campos de actuación. De ello resulta la sustantivación del “proceso”, de “lo medial” como elemento estructural del discurso, más allá de la prefiguración objetiva [fáctica]. El interés, por tanto, se circunscribe, a tenor de estas premisas, al contexto de una *estética del acontecimiento* [por] sobre la regencia del *orden retiniano*. Se trata, en definitiva, de un ensayo que traspasa el rígido marco –restrictivo y pedestre– del *objeto artístico* según su comprensión tradicional y esencialista.

Artificiación, entonces, traza el relato, en forma de nueva escritura, de una aproximación al *hecho estético* que, en su afán por satisfacer los índices de una visualidad más enfática, recupera para el terreno del arte las posibilidades que brindan los sistemas de saberes en un ámbito más expandido y por tanto subjetivo. /

[1] Extraído de Ossi Naukkarinen “*Variaciones en la artificiación*”, en revista *Criterios*, No. 54 [15 de febrero de 2014]. La Habana, Cuba. Traducción de Desiderio Navarro.

[2] Ídem.

[3] El primer *work in progress* de dicha intervención fue la exposición personal *Sala transitoria* (2001), montada durante diez días en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (La Habana). Ambos *work in progress* son diferentes, pues *Sala transitoria* trataba de los restos; ahora, en cambio, se trata del “documento del resto”, de ahí su idea de la ficcionalización y, por ende, su vínculo con el proceso conceptual de la artificiación.

Henry Eric Hernández /
En el patio / Instalación /
2001-2012 /
Dimensiones variables /



11 >

lafracción lafracción

[Sección a cargo de Julio César Llópez]

Oda a Marx / Joan Brossa /



Periodismo cultural de provincia vs curador/

Yainel Pedrito /

En provincia, donde todo llega después del después, la ejecutoria del curador todavía anda prácticamente desconocida y el periodismo cultural no ayuda. En el caso insólito de que aparezca un portaje televisivo con la frescura de la inauguración de la muestra, en tiempo y no una semana después (cosa harto difícil, pues sabemos que esa sola cámara andarina es altamente cotizada sobre todo en horarios nocturnos, en los que el sudoroso camarógrafo acumula de golpe lo que posteriormente será fondo de la entrevista al creador visual, o la otra variante que ocurre al día siguiente de la noche inaugural, mas ridícula y teatral con público ficticio aportado por el cuerpo de trabajadores de la galería: auxiliares de limpieza, veladores de salas, especialistas), nunca incluye al curador; y no es una cuestión de recelo por parte de la figurilla tras bambalinas como piensan algunos o robo de espectáculo. Sabemos que su trabajo es discursar sobre lo planteado por el artista. No se trata de alterar los roles como ha ocurrido, y crear una fanfarria de llegada que obnubile determinada muestra, pero tampoco el extremo de la discriminación y el olvido, casi siempre por desconocimiento y falta de indagación en el tema: planteo fácil, paquete informativo apresurado, incompleto que llega a la masa receptora y continúa desinformando o informando a medias, en definitiva. Por eso, de realizar una encuesta (en provincia mejor) sobre el oficio o la disciplina del curador, casi podríamos dar por sentado aproximadamente un diez por ciento de desconocimiento general positivo. Dentro de este infimo porcentaje, el curador de arte ocuparía el tres, el restante siete sería para el curador-curtidor de carnes o pieles de ganado mayor o menor. Este aproximado, especulativo obviamente, basado en experiencias profesionales, se quedaría por mucho, en el plano de una clasificación empirico-optimista-promocional. Pero, ¿cuál es la causa principal de todo el gran desconocer alrededor de las acciones profesionales de este individuo? La raíz es sin dudas su relativa juventud e inexistente oficialidad como carrera, en la segunda se pone al lado del editor. No existe en los cursos regulares académicos una especialidad con un sistema de estudios aplicados para sus futuras vidas profesionales, apenas unos postgrados impartidos por figuras relevantes, capitalinas en su mayoría y que lógicamente comenzaron por el empirismo (¿será que termina de otro modo?), pudieran servir como aval engrosado y legitimador de currículos. Por ahí comienza todo el fenómeno, pero es más grande y reproducido con la contradictoria manifestación de una ausencia por efecto mediático.

También ocurre que, a la hora increíble de comparecer en algún medio, el calificativo lo da uno mismo: ¡ponme curador!, y en esa tendencia autodenominativa se puede colar el dilettante. Todo este poner y quitar lo resumiría en la siguiente anécdota anónima: en cierta ocasión, de paso por la galería de una bella ciudad cubana, que siempre me causa la impresión de que todo allí ha sido creado el día anterior encima de la puerta de un local, luce un espectacular y desenfadado señalizador que asegura: CURADORES. Lo más triste e interesante de este suceso es que, con certeza, existen muchos pero seguramente confundidos con el museógrafo o en el peor de los casos con el colador de esculturas, pinturas y dibujos de una forma "bonita" y aparentemente coherente en la sala de exposición. Así se piensa al curador incluso en zonas aparentemente sapientes como las academias de arte. Es curioso como un hecho local puede revelar el acontecer nacional en una magnitud pasmosa. Pero de qué estamos compuestos sino de disímiles partes integrantes. Dentro de ese lado de la confusión o falsa concomitancia entre mitades está el caso muy particular de la prensa escrita, he aquí un detenimiento. Hay que ver cómo este periodismo, en todos sus ángulos de salida, aplica herramientas, las que tiene y las que juzga tener, sobre aledaños campos en peligroso y agresivo linde con la reseña artística: una región que si bien se infla de simbolismo posee códigos exegeticos muy reales y distintivos. Por tanto, para un curador, el panorama que presentan los periódicos y las revistas especializadas de provincias, es bien ácido, me refiero a lo que en blanco y negro y apasionadamente elitista gira en torno a la deslumbrante policromía de La Revista (*Artecubano*). Lo nocturno estriba en lo que pudiera ser una buena intención, cuando no existen claras transgresiones con afanes de espectacularidad, hemos visto con pavor y en gran tendencia que los lenguajes someros utilizados por periodistas que se las dan de críticos multifacéticos solo contribuyen a tergiversar y confundir el mensaje (hace falta que cada quien se quede en su sitio de una vez y por todas). En estos casos jamás citan al curador de la muestra y sus comentarios especializados, el ego tremendamente grande de algunos miembros de esta prensa afecta la comunicación y de paso los deja en ridículo. Para los consumidores más iniciados puede tener el mismo efecto del infante que aprende a escribir y a leer, y a pronunciarse ante lo nuevo y el maestro le cambie el sonido de la *a* por el de la *b*: la cuestión nacería distorsionada desde el principio. Resumiendo realidades comparadas: estamos habitualmente en presencia de un efecto derramado ya, pero sobre todas las cosas, sin consenso ni especialización. A todos los lucas dañino. /

en la imagen:
Ella Cisneros
durante la conferencia
en el Instituto Superior de Arte /

proyecto



órbita/

Equipo Órbita /

Órbita constituye una opción que nace de las necesidades cognitivas de dos estudiantes de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de las Artes (ISA), Pavel Méndez y Héctor Remedios, a quienes se sumó la profesora de la Cátedra de Estudios Teóricos del Arte Marilyn Payrol, quienes operan como coordinadores generales. El equipo cuenta, además, con la labor del realizador Alejandro Alonso, quien se encarga del diseño. El proyecto se propone la ejecución de un programa de conferencias estructurado en ciclos en los que participarán teóricos, investigadores, artistas, escritores, etcétera, con el fin de generar una acumulación transdisciplinaria de la información, coherente con las exigencias del mundo "contemporáneo", donde las barreras disciplinarias son difusas y favorecen el acto creativo.

Además, en los últimos años el ISA ha sido escenario de una progresiva desmotivación que ha incidido en la pérdida del ejercicio del diálogo y la crítica entre directivos, profesores, y alumnos. Ante esta situación es que surge la necesidad de poner en "órbita" el conocimiento. De ahí que este proyecto se yergue no como una solución, pero sí como un punto de partida: una alternativa de acercamiento a saberes y experiencias externas al ISA, que puedan de alguna forma calzar las fallas estructurales de la formación intelectual de la institución.

FRAGMENTOS DE LA CONFERENCIA OFRECIDA POR LA COLECCIONISTA ELLA CISNEROS EN EL AULA MAGNA DE LA UNIVERSIDAD DE LAS ARTES (ISA), COMO PARTE DEL PROYECTO ÓRBITA, EL MARTES 21 DE ENERO DE 2014, 2:00 PM.[1]

(...) Llevo varios años coleccionando, este es un proceso que ha sido de aprendizaje e interesante. Para mí el coleccionar no es la tenencia de obras, sino lo que he ganado durante todos estos años para mi saber y mi aprendizaje personal. Intento por todos los medios que las obras de mi colección estén expuestas y creo que cada año buscamos mejorar la labor que hacemos y potenciar otras formas y maneras de promocionar. Quería referirme brevemente a la relación existente entre el coleccionista y el artista. Creo que no todos los coleccionistas tenemos la misma motivación. Hay quienes coleccionan por inversión; otros, porque son

obsesivos y quieren tener muchas piezas, y los que como yo, por un proceso de aprendizaje y privilegiar la relación con el artista que es sustancial. Para mí, por ejemplo, el poder conocer lo que hay detrás de la obra plástica, cómo piensa el artista, qué lo lleva a hacer la obra, cómo vive, cómo se desarrolla, es importante y, por supuesto, trato por todos los medios de casi siempre atender esa relación; a veces es difícil, sobre todo cuando se lleva una colección internacional. Yo viajo bastante, pero no siempre tengo la oportunidad de conocer a todos, aunque trato, dentro de lo posible, de mantener esa relación personal. Yo creo que con aquellos coleccionistas que tienen otra motivación, esa relación no ocurre y he tenido la experiencia de estar frente a una obra y al hacer un comentario respecto a la procedencia del artista o los factores que generaron la obra, ese tipo de coleccionista se queda como: "¡Ay, no lo había visto nunca así! Es como: "¡Oye, aquí hay algo diferente! Hay que averiguarlo, ¿no?"

El mercado también tiene mucho que ver en cómo el coleccionismo ha variado en estos últimos años. La situación mundial de la crisis que hemos tenido en todos los países ha llevado a personas que empiezan a ver el arte como un método, como una manera de conservar su dinero. En el 2008 pudimos ver como empezaron a subir desmesuradamente los precios de las obras en las casas de subastas, en las galerías y en todos los espacios, porque las personas percibieron que al no tener donde poner su dinero en un sitio seguro invirtieron en arte. Yo a ese tipo de cosas le tengo un poco de miedo porque creo que todo lo que sube muy rápidamente baja muy rápidamente, y a través de los años me he dado cuenta que lo mismo me ha pasado con algunos artistas, que de pronto sus precios suben muy rápido y luego entran en crisis a los años.

Yo pienso que la mayoría de los artistas tienen que hacer la carrera medida, lenta, con conciencia, donde el artista primero que todo pone su alma y lo que siente en la obra, y eso se nota y se ve, sobre todo cuando un coleccionista siente; está de verdad inmiscuido en este proceso. Por ejemplo, voy a hacerles la mención de Damien Hirst, que creo que fue un artista muy bueno, que tuvo un crecimiento paulatino a principios del 2000 donde Saatchi y una cantidad de otros coleccionistas lo apoyamos y de pronto entró en ese proceso de "Yo soy el Dios y hay que pagar por lo que yo hago". Los precios empezaron a subir desorbitadamente, y entonces también existe ese coleccionista que necesita tener una obra porque significa status, símbolo y nuevas personas que se incorporaron en el mercado empezaron a comprar tablas al precio que fuera. Entonces se convirtió en que Hirst pintaba circuitos de todos los colores: verdes, azules, amarillos... para comercializar. Creo que en cierta manera fue una burla muy sutil hacia todos aquellos que sin pensarlo compraban siempre lo mismo. De ahí pasó a una famosa subasta que él hizo, solo, saltándose a todas sus galerías y poniéndole un precio bastante alto y el público lo compró, y en una subasta creo que hizo más de cien millones de dólares. Pero ¿qué pasa después de eso? Pasa un lapso de tiempo en que eso se acaba, se acaba el coleccionismo por cualquier cosa que suceda en el mercado como puede ser una crisis, y de repente se para y el artista se encuentra sin la alfombra roja. Claro, para él cien millones de dólares le garantizan poder vivir el resto de sus días, pero yo precisamente tenía unas obras de él, y puse una en Ohio en el 2010 porque quería salir de ellas, pues pensé que eso no era lo que quería dentro de la colección y había muchos que como yo pensaban igual. Y en el momento en que puse la obra, esta no alcanzó el precio que había tomado un año anterior. Claro, él ha manejado su situación, cerró su espacio donde tenía ciento veinte personas pintando para él, dejó de pintar y está tratando de recuperar su nombre. Es decir, le hago esta historia porque como Hirst ha habido otros en la historia que también y de una u otra manera les ha sucedido así. Sus precios han alcanzado grandes montos y de pronto bajan porque yo creo que todo lo que sube muy rápido baja muy rápido también.

El mercado para el artista tiene que ser una cosa paulatina. En las universidades a los estudiantes no les preparan y creo que para ellos es bueno preguntarse: "¿Qué me va a pasar cuando salga de la universidad?, ¿cómo voy a manejar mi obra?, ¿quién va a ser quien me la compra?, ¿es bueno tener un galerista o no?" Yo por ejemplo, veo que aquí en Cuba es uno de los pocos sitios donde los artistas no tienen que tener galeristas, porque la misma situación trae que los museos y los coleccionistas vengán buscando las obras; pero no se sabe cuánto va a durar esto. Cuando las cosas cambian aquí, el mercado será abierto y los artistas van a tener que tener galerías, y van a tener que conocer y promoverse para no ser ese fenómeno nuevo en el mercado, como pasó con el mercado chino.

El mercado chino estuvo cerrado muchos años, después tuvo algunas coincidencias con el proceso que está pasando aquí en Cuba ahora. Alguno

nos de los coleccionistas eran precisamente de las embajadas que coleccionaban arte chino porque vivían ahí, sabían lo que iba a pasar y vendieron después las colecciones en grandes montos. Pasó el momento ese de la abstracción y yo misma dije: "Hay que ver el arte chino, los artistas chinos." Y empecé a comprar y después digo: "Bueno..., si tú no vives allí, si no ves lo que está pasando allí, todos los días van a salir cincuenta mil chinos buenos, artistas buenos que no tengo como seguirles la obra." Y paré, y como yo otras tantas personas. El mercado chino se abrió, hay que ver que está pasando. De pronto viendo la realidad dices esto es un mercado como otro cualquiera, como el europeo o el americano. Tienes que estar ahí, tienes que vivirlo, pasarlo y estudiarlo para poder tener como coleccionista un grupo de sucesos de interés de verdad contigo en lo que se está haciendo.

Yo he oído muchos artistas que en Cuba dicen: "Me engañaron, tanta gente viniendo aquí, tantos galeristas vinieron e hicieron, dijeron que iban a hacer esto con mi obra y se la llevaron y después no vinieron..." Es cierto que hay una cosa oscura ahí; pero tampoco se puede pensar que todos los galeristas son así, aunque los hay, y debemos estar atentos a quién le damos la obra. En ese sentido, yo creo que los curadores son muy importantes en la carrera del artista, porque el curador es la persona que te da la mano, investiga tu obra, te lleva a las exhibiciones y te tiene presente. De ahí sale muchas veces los museos: o sea, los museos

hacen exhibiciones porque los curadores las proponen. Yo lo veo en mis propias exhibiciones.

Todo este proceso de sacar la obra adelante es un proceso que a veces no es tan exitoso o tan rápido como queremos, pero tiene mucho que ver con que el artista siga haciendo cosas que siente, cosas que de verdad están dentro de él. Seguir buscando es importante. En muchas ocasiones el galerista le propone al artista que continúe pintando aquello que él hace que se vende, por ejemplo, esa situación es evidente en los artistas que tiene la Galería Marlboro: Fernando Botero, Tomás Sánchez, Valdés, que son artistas que han sido maravillosos, pero que el galerista los ha encuadrado dentro de un espacio donde ellos saben que pueden vender su obra. La galería dice pinta eso porque vale miles de dólares y es muy efectivo, pero esos artistas se quedan ahí. Desaparece la Galería Marlboro y desaparece el artista porque el galerista tiene el cliente al cual vende el producto. El artista necesita promocionar, necesita experimentar dentro de su obra. Yo creo que un artista que pasa su vida haciendo lo mismo no puede crecer, no puede evolucionar ni llegar a donde quiere (...)

[1] Las personas interesadas en obtener el video de la conferencia pueden contactarnos a través del e-mail: espacio.orbita@gmail.com



Meira&Toirac / Obsesión / Pan de oro sobre la pared / 2014 / Dimensiones variables /

La última bala: a propósito de *Lo que sucede conviene* /

Elizabeth Pozo /

La combinación de operatorias de desmontaje y el ajuste de cuentas con la Historia aseguraron una connotación distintiva dentro del panorama local para *Lo que sucede conviene*[1] muestra que entrando el 2014 centró el peso de su propuesta curatorial en el gesto artístico obstinado en explorar el enlace que articula el discurso nacional a la experiencia de cada individuo. La memoria como tópico concebido por la expo permitió entonces, no solo desplegar un conjunto de prácticas vinculadas al diálogo con el devenir social, sino también visualizar una zona de reformulaciones dentro del arte cubano.

La memoria, en esta ocasión, abrió el camino para recorrer un área de nuestra *praxis* enfrascada en reparar sucesos disímiles que afectaron la vida de la sociedad cubana. Acontecimientos, que claro, no fueron presentados gracias al azar, sino por su íntima relación con aquella etapa decisiva en la biografía de cada habitante insular. A veces, más que rastrear sucesos se trataba de sus vestigios, de radiografiar las huellas de una sensibilidad colectiva que pocas décadas antes fue modelada a partir de resortes y constructos ideológicos.

Para ello, la muestra acogida por la galería Servando recurrió a un equipo de artistas habituados a cuestionar desde la producción artística el mundo circundante: interpelaciones que podían discutirse desde el lente fotográfico, el juego instalativo, el lenguaje audiovisual y otros. De cualquier modo,

produciendo, por cierto, una metodología ligada al texto como clave semántica de la obra. También generando estrategias de enunciación abocadas al rejuogo con ciertos signos de una estructura epocal, los símbolos de una ideología colapsante, desordenados mediante la confrontación de referentes: sobre una pesa digital periódicos hechos trizas que publicaban las cartas decisivas del octubre cubano (pieza de Novo), o la magnificación de la grafía y sentencias del lenguaje utilizado por la propaganda política.

Así, pues, esta interrogación de eventos enmarcados en el destino histórico de la nación le imprimió voluntad crítica a la expo, toda vez que examinar el pasado generaba igualmente preguntas sobre el estado actual de cosas. Además, porque la mirada extendida sobre el horizonte de la historia detecta su condición de discurso construido, de maniobra de poder sostenida por el individuo común.

Preocupación por formular estrategias de re-colocación de los esquemas modeladores del funcionamiento social, que recordó la distancia entre una manera de ser de la producción artística y la transición hacia un estadio que sin deshechar el planteamiento crítico se advierte hoy mucho más introspectivo, individualizado.

Habría que reparar también otros caminos explorados por la muestra: *Donación de una obra a un Museo Político* / *No me acuerdo del título de esta obra* (autoría de Levi Orta y Lázaro Saavedra correspondientemente), recurrían a cuestionamientos autorreferenciales del proceso artístico. Subrayando en el caso de Levi, la propia apertura existente en torno a la maquinaria institucional que rodea a la producción del arte, la contradicción entre la irreverencia pretendida del arte voluntariamente político y su sometimiento a mecanismos de legitimación y circulación. En cambio, la pieza de Saavedra ponía sobre el tapete planteamientos ya ligados a los entresijos del acto creativo desde la sátira de su misma obra, ensayando de todas formas una aproximación reflexiva al hecho artístico.

Múltiples empeños discursivos destinados no solo a reparar desde el esfuerzo nemotécnico un pasado común, una temporalidad que sin dudas postergó al sujeto singular dentro de la gran armazón colectiva; sino tentativas que también subrayan la metamorfosis de un sustrato ético y apuntan la emergencia de una voz que hoy encuentra nuevos comportamientos. Que decir y cómo soportar la postura crítica desde la creación, de todas maneras serán preguntas inevitables para aquella *praxis* que decida construir su propia historia. /

[1] Exposición que ocupó la galería Servando Cabrera Moreno, con la curaduría de Vesel Melo Povey, del 18 de enero al 12 de febrero de 2014.



A cargo de **Héctor Antón** /

Cuando se entroniza el discurso citacional, el crítico o ensayista deviene parásito de la tradición que eligió como *remake* político, filosófico o literario. Si: evitar la referencia o cita textual se ha vuelto prácticamente imposible. En el ámbito del arte contemporáneo ocurre algo similar. Casi todos copian de todos directa o sutilmente. Pero los zorros alquimistas o depreddadores en miniatura que mejor doran la píldora del *scanner* visual son quienes se llevan el gato al agua o al MoMA. Ya la desfachatez del plagio es transgredir la mojigatería ética de quienes priorizan la carrera en sacrificio de la obra.

*Cuba le dona su acervo intelectual al mundo y por esa razón se siente en el derecho de apropiarse del acervo cultural del mundo" (Congreso de Educación y Cultura, 1971).

Esta cita o documento aparece en el centro de *La copiaera* (2008), instalación de Celia & Yuniór. La pieza aborda el tema de explotar la información (sin pagar derechos de autor) en función de la cultura y educación. A su lado, también fijadas en la pared a manera de custodia sonora, dos bocinas reproducen estríbillos de reguetón donde se alude al reto callejero de "ser un animal". Aunque el ritmo latino que alardea de poseer un timbre reconocible sobrevive "entre nosotros" inmerso en una farsa populista de aceptación y rechazo, suficiente para abolir el "conflicto elitista" de la "diferencia melódica".

Por lo que la democracia institucional se coloca en el mismo plano de la música popular, donde está en falta la "pachanga intelectual" defendida por los enemigos del perro vulgar. *La copiaera* implica una sátira ante la urgencia de marcar una distancia entre la ceguera masiva y una jerarquización de valores, sean importados o autóctonos, similares o antagónicos. De modo que el ansia de originalidad latente en el parásito de la mimesis constituya un gesto legalmente orgánico sin atentar contra el ecosistema.

*Solo la cultura puede llenar ese hueco enorme que es casi la brecha que separa lo humano de lo animal" (Jorge Mañach, *Pasado vigente*, 1939).

For fake (1973) es un falso documental dirigido y narrado por Orson Welles, quien asume el rol de un mago que busca una certeza en medio del fraude. Apelando a una mezcla de sapiencia y desprejuicio lúdico, el cineasta se propuso restaurar una metáfora acerca de la trampa y sus derivaciones. Así el pretexto narrativo-detectivesco consiste en seguir la huella de Elmyr De Hory, catalogado el mayor falsificador del siglo xx.

Tras huir de la Gestapo alemana al final de la Segunda Guerra Mundial estando en París, Elmyr de Hory desembarcó por Europa vendiendo falsos Picassos y Matissees hasta refugiarse en la isla de Ibiza en 1959. Según éste frívolo astracán de buena mano, "Modigliani trabajó muy poco, murió muy pronto... añadirle algunos cuadros y dibujos no perjudicará a los suyos".

Para el biógrafo Clifford Irving que lo transformó en personaje novelesco, Elmyr se ha convertido en un héroe popular para quienes tienen algo de estafadores, pero no el valor o la oportunidad de manifestarlo, porque gracias al mercado del arte casi todo es posible en materia de especulación. La paradoja reside en que el "gran estafador" terminó burlado por quienes supieron aprovecharse del buscavida que no firmaba los cuadros.

Elmyr De Hory (Budapest, 1906) se quitó la vida en 1976 al conocer que sería extraditado de Ibiza para ser juzgado como Dios manda. ¿Acaso merecía ser perseguido como si fuera un carnicero de Auschwitz o Treblinka? Quizá el origen de su destino se debe al hecho consumado de ser otro judío errante.

El tópico medular de la pesquisa del camaleónico Welles no es el "píntor como reproductor", sino indagar en la construcción de una fabula donde confluyen lo sublime y ridículo de lo humano y divino. Al final, el admirador de Houdini reconoce: "Los mentirosos profesionales esperamos ofrecer la verdad. Su nombre pomposo es el de arte". Picasso mismo advertía: "El arte es una mentira que nos hace descubrir la verdad".

Falta de visión personal. Parecidos razonables. Explotar un don natural. ¿Qué significa distinguir al creador del falsificador? ¿Hacer obras maestras? Quizás todo sea una cuestión de mejorarlas o modificarlas.

(Consultar "puntos de referencia" entre artistas y piezas en el sitio: www.artdejavu.net) /



Nadal Antelmo / De la serie *Leyendo el muro* / Fotografía digital / 2012 /

Nadal, un mundo de imágenes que habita en lo minúsculo*

Magaly Espinosa /

No fotografía para ver el aspecto que tiene el mundo en la fotografía.

(GARY WINOGRAND)

En el año 1931 Walter Benjamin escribía "...La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio construido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana..." [1] El tema de cómo entender el aura del arte frente a la competencia de la reproducción técnica de la obra, de lo que implicaba esa reproducción y de las nuevas experiencias que surgían en el receptor ante esas formas de reproducción, ocupó gran parte de las reflexiones de este eminente pensador. Pero si ello sigue siendo interés de los estudios sobre el arte en el presente, cuando se han ampliado y diversificado sus habilidades tecnológicas, es porque los límites entre aura y representación continúan influyendo sobre la definición del arte.

Esa concisa frase encierra el misterio de la creación: lo que vemos no es lo que las cosas son, la cámara recoge solo un instante, pero las cosas, las formas de lo real, son algo más que nuestra percepción: son, entre otros aspectos, una carga de pasado modelado por un presente. La fotografía es privilegiada en ese juego entre lo que se representa y lo real al captar el instante, cuando abre la posibilidad de hacer arte y hacer un discurso que indaga alrededor de su analítica: el espectador debe leer la imagen, no se puede conformar con observarla.

La fotografía facilita los beneficios que trae consigo la reproducción ampliada para la expansión del arte hacia campos cercanos, como son el diseño o la publicidad. No se trata entonces de negar el valor de esa reproducción, consideración que Benjamin vislumbró ya en época temprana, sino en comprender las posibilidades estéticas que una nueva forma de construcción artística depara al propio arte.

Nadal Antelmo es un artista contradictorio, porque si en un sentido parece morfarse de todo lo que no sean los hongos de su vida: en otro, encontramos en su haber una obra desprejuiciada que aborda temas escabrosos de nuestra realidad, interesada en la búsqueda de soluciones visuales que orquesten armónicamente lo contenidista y lo formal. Creador inclasificable, gestiona el arte desde las contaminaciones estilísticas y el carácter plural que identifica la producción visual contemporánea, tratando de ahondar en los sentidos internos de lo real, en los significados no evidentes, en aquellos lazos que conectan causas y efectos.

Su creación comprende una extensa producción, sobre todo en la fotografía, que abarca series en proceso como la conocida *Redes de Confidencias* (2007-) junto a los envíos esporádicos de *La Mentirosa*, otras como *Estética x Genética* (2006), *Foto TV* (2004), también aquellas que hacen énfasis en lo textual, lo que significó, en el contexto de la fotografía cubana, un impulso para las posturas que priorizan el proceso analítico de construcción de la imagen. Desde esta perspectiva se pueden señalar las series *Mi historia* y *Filosofando con imágenes*, (2003-2004).

Quisiera detenerme en algunos conjuntos fotográficos posteriores que acentúan la disipación de

los límites entre los géneros de la fotografía, dándole una importancia de primer orden a los contenidos sociales y culturales, acercándose de esta forma al denominado Nuevo documentalismo y a la fotografía conceptual y neocconceptual. Ellas son: *Azul* (2007), *Detritus* (2007), *Cuestiones de estado* (2008), *Leyendo el muro* (2012) y *Los signos del cambio* (2012), y la labor multifacética que bajo el tema del "gusano" (2010) agrupa *performances*, instalaciones, fotografía y escultura.

La primera serie citada, *Azul*, se puede ubicar en la vertiente del Nuevo documentalismo, ya emprendida por fotógrafos como Ricardo G, Elias, René Peña o Alejandro González. La fuerza que ha ido cobrando esa vertiente de la fotografía contemporánea se comprende, dado el interés de los fotógrafos por penetrar la realidad, partiendo de su perspectiva personal, por construir otros discursos, por sustentar una mirada personal e íntima sobre el entorno social, la vida cultural o la vida cotidiana.

El Nuevo documentalismo sigue el camino ya esbozado por la fotografía documental; pero el peso de la crónica, al estar sustentada por experiencias y vivencias personales, adquiere otro carácter. El papel del creador como autoetnógrafo convierte la narración fotográfica en un testimonio intransferible, lo dota de una subjetividad a través de la cual lo que se cuenta, se muestra y se describe implica un significado que forma parte de la propia vida: el barrio, la ciudad, la familia o los amigos.

En Cuba vivimos en un limbo en el que Walker Evans se sentiría muy a gusto, si como dijo, estaba interesado en conocer el aspecto que tiene el presente visto como pasado; pero con el añadido de que parte de las apariencias de nuestro presente están tenidas de pasado, y ello dota la realidad de un matiz particular.

Azul, es una serie que parece inspirada en esa paradoja del tiempo. En ella se muestran escenarios de los restos del central "Humberto Álvarez", antiguo "Dos Rosas", donde vivió el artista parte de su niñez. En todas las fotos el fondo natural del cielo enmarca la imagen. Los despojos que quedan del coloso azucarero viven entre la gente, y causa una profunda impresión observar tanta chatarra metida en el entorno, convirtiéndose en parte natural de la existencia. En una de las fotos la imagen está inclinada, la casa situada en un primer plano se inserta entre los desvenajados hierros, parece que cae lentamente junto a la torre, el símbolo más fuerte de un central, que está a su espalda; al unísono, asoma en un costado el rostro de alguien que pasa. Tal disposición le imprime movimiento a la imagen, la hace verosímil, no se distancian las realidades naturales de las sociales. Ese es el nuevo documentalismo, una lectura que juzga, evidencia circunstancias y sucesos, en la misma medida que testimonia. No se trata solo de presentar las cosas, sino de lograr que las cosas hablen por sí mismas.

Detritus se apropia del entorno que aparece en la serie anterior a través de variaciones composicionales. Un ingenioso montaje es aprovechado para llevar el ambiente que rodea el central al interior de una caña de azúcar diseccionada. Las imágenes se dilatan, penetran el tejido de la caña pasando a formar parte de él. En ocasiones, el paisaje natural y la chatarra se integran a una misma realidad azotada por el viento, mientras una diminuta figura hace su trabajo cotidiano.

La base documental que descansa en las imágenes se supedita al efecto estético del montaje. Sin embargo, al ser la caña de azúcar la portadora del suceso, el significado se aprecia de otra manera, pues la memoria que las imágenes transmiten ha sido absorbida por la muda estructura de la delgada caña. Tras el encanto de la densidad formal de la imagen aparecen inconclusos el paisaje, los hombres y el entorno, que fluyen y se escapan como si fueran parte del celuloide de un film, o de un cuadro que aun no se ha concluido.

En la serie *Cuestiones de estado*, el contenido de las piezas se centra en los títulos, y sucede lo que se ambiciona alcanzar cuando se priorizan las interpretaciones: la obra es un medio para realizar una idea. Los temas sociales son representados por símbolos naturales e industriales puestos en función de las circunstancias que los títulos anuncian. Cada elemento es tomado tal y como se encuentra en su medio, el artista no transforma nada; los convierte solo en caprichosos *ready made*. Combinar los títulos con las cualidades naturales de los objetos acerca al artista a la vertiente neocconceptual, lo que le permite dirigir el procedimiento analítico hacia montajes visuales que exteriorizan valores y cualidades de contenido social y cultural.

Leyendo el muro es de sus últimas series la más conceptual, ya que el significado de la obra depende de la disposición estética elegida para mostrar el paisaje y de la lectura que esta disposición genera, aprovechando las frases de contenido ideológico que se encuentran con regularidad en el contexto urbano. El artista parte de una inversión de la posición original del paisaje en sentido horizontal, y con ello el de las frases que están inscritas en el muro; pues al aparecer al revés, solo pueden ser leídas en sentido contrario; así se confunden las relaciones entre cielo, muro y tierra y se dificulta asimismo la lectura de los propios textos, lo que parece ser el propósito de la obra.

Cerca del muro portador de las frases hay un desagüe que desemboca en un charco. Las frases se reflejan en este como en un espejo, pero el agua es turbia, y según se evapora se pierde la posibilidad de la lectura. Las fotos tramean con la percepción, creando una ingeniosa metáfora sobre el agotamiento del discurso político.

Dentro del Nuevo documentalismo también se encuentra la serie *Los Signos del cambio*: esta es su última producción fotográfica que recoge imágenes del escenario urbano en que vive el artista. Lo que capta la cámara son casas que tienen en sus fachadas letreros que anuncian la oferta de diferentes servicios, autorizados dentro de la nueva actualización económica propuesta por el estado: *Agencia de seguros*, *Afilador de tijeras*, *alicates y cuchillos*, *Servicios informáticos*, *Se reparan computadoras*, *Peiquerías*, *Florería* y *otros*. ¿Qué es lo que permite pensar en esta serie como Nuevo documentalismo? ¿Qué es lo que la hace particularmente atrayente? Las imágenes no argumentan en qué dirección van los cambios, no informan sobre ello, simplemente son fotografías que toman su título de los servicios que se brindan en cada caso. Hay curiosidades como la casa que avisa sobre la reparación de computadoras, y el letrero de este aviso está contenido en un display destartalado. En una imagen vemos a un transeúnte caminando, en otra un hombre sentado en la acera, un perro pasando frente a la fachada de

Fotografía cubana contemporánea: el mapa cambia de color?/

Isachi Durruthy y Liset Valderrama /

[1RA. PARTE]

Nuevos y entramados roles se advierten en el mapa fotográfico latinoamericano desde inicios de la década del 2000. Ya no se trata solamente de referir o cuestionar la realidad; la cámara se ha convertido en herramienta idónea para configurar diferentes espacios, zonas del inconsciente que instauran complejos entramados simbólicos. El creciente desarrollo tecnológico ha propiciado un imaginario intervisual que favorece la apertura a múltiples asociaciones culturales; discursos

que se inscriben dentro de una condición global que ponen en evidencia los ineludibles cruzamientos, las nuevas voluntades estéticas y el poder interpretativo que demanda el arte en nuestro tiempo.

En Cuba, desde mediados de los 2000, comenzaron a despuntar jóvenes fotógrafos con una amplia variedad de experiencias que abarcan desde soluciones más conceptuales hasta respuestas heredadas de la fuerte impronta documental y fotoperporteril. Los exponentes más sobresalientes, egresados en su mayoría de la Academia de San Alejandro y el Instituto Superior de Arte (ISA), manifiestan un esfuerzo creciente que por el carácter reflexivo y las búsquedas formales no pasan

una de las casas, o ropas tendidas al sol en el patio; elementos que le dan vida a la escena, pero en general solo hay quietud. Es muy reveladora la relación entre el anuncio y las condiciones físicas de los inmuebles. Son ofertas que están medidas en la propia vida, por eso se hace tan difícil entender a veces si los anuncios son ciertos o si es una broma. Las portadas de las casas no cambian con ellos, son un aditamento más, con las implicaciones de la actividad que se supone se despliega.

Las apariencias que se muestran nos hacen conscientes del nuevo imaginario urbano que se está formando dadas las condiciones económicas emergentes, pero Nadal las interpreta por medio del título de la obra, que se refiere a lo que vemos como un cambio.

Quizás la serie más completa que analizaremos en este trabajo sea la que viene realizando bajo el título de *Gusanos*. El lenguaje oral ha saturado esta palabra de contenido político al ser identificada con aquellas personas que abandonaban el país por motivos diferentes, convirtiéndose en exiliados. Pero en el presente, el nombre ha ido perdiendo presencia y su uso es más esporádico. Nadal ha querido aprehender esa tradición y desde ella representar un proceso de cambio de identidad de un concepto que, si bien ya es otro su sentido, la manera de representar su significado establece conexiones muy bien aprovechadas por el artista.

El gusano es un maletín largo, generalmente negro, que en los últimos años es muy utilizado para cargar, no solo objetos personales: sino también diferentes productos que se venden en las tiendas alternativas. Si bien en las cuatro primeras décadas de la Revolución se le asociaba con ese sujeto social al que nos referíamos, en la actualidad es bendecido como una de las formas de transportar más fáciles y populares. Para resumir una historia tan caprichosa, el artista ha realizado varias series de fotografías que van desde acciones performativas ejecutadas en aeropuertos internacionales donde su atuendo era el mencionado maletín, hasta imágenes en las que aparece junto a la bendecida carga.

En la Oncena Bienal de La Habana, Nadal presentó bajo el título de *Gusanos* una muestra que resume el tema. Un conjunto de esculturas de resina epóxica y lana de vidrio, cuyo atuendo era el maletín, se podían ver en la fachada de una casa del Vedado saliendo por una ventana, subidas al muro, o a la entrada de la casa; completaban la obra una escultura de San Gusano, el Santo de los viajeros, que había sido colocada en la ventana del portal tras la reja, un panel con fotos de los *performances* realizados por el artista y una enorme foto pegada al piso de dicho portal. Todo ello constituía un conjunto que arrinconaba el tema desde distintas soluciones visuales, originando los más increíbles comentarios de los transeúntes.

La densidad más fuerte se situaba en el Santo y en la foto del piso. El tono gris claro de su figura, el rostro un poco desdibujado, lo acercaban, más que a un sincretismo criollo, a la imaginaria popular urbana, cuyas deidades no tienen a veces un origen. Esta solución formal lo ubica con acierto dentro del conjunto, pues su fuerza reside en su sencillez, en la falta de llamativos atuendos, y el sentido que se le puede atribuir a un sujeto que no depende de religiones ni de ideologías. El gusano es así un ser trashumante que nos representa a todos.

La foto del piso nombrada *Surco* muestra un conjunto de personas en fila vistas desde arriba. Se observan sus cabezas, algo de sus cuerpos, pero sus expresiones se pierden. La imagen se puede pisar e irá perdiendo nitidez con los días, según se humanice dejará de ser percibida. Esta es una perseverante metáfora del viaje que muchos cubanos han emprendido, algunos sin regreso.

No incluyo en este comentario su boletín intermitente *La Mentirosa*, que junto a *Galería I-MEL*, la obra del artista Lázaro Saavedra, representan dos publicaciones alternativas que se aprovechan del correo electrónico para comentar desde el arte, la realidad del propio campo artístico, los sucesos de la vida cotidiana, o aquellos de índole política o ideológica que salpican nuestro contexto social. Son diferentes en su formato, estructura y en su concepción, pero afines por el medio de subsistencia que han elegido, por el uso recurrente del sentido del humor, y por su valor testimonial y documental; aunque comentaría merece un texto aparte a través del cual se interprete su fragosidad.

El amplio registro creativo de este artista comprende experimentaciones con el fotomontaje, el collage y la fotografía digital, entre otros procedimientos formales. Los procedimientos postmodernos, tan al uso en nuestro contexto visual, son instrumentados en varios de sus trabajos; sobre todo la forma en la que parodia al personaje del gusano, pues la imagen del viajero en esas condiciones a veces precarias es un tributo a las habilidades para sortear todo tipo de obstáculos.

A su vez, muchas de las imágenes que aparecen en sus obras tocan una de las corrientes más ricas del Nuevo Arte Cubano: el Neohistoricismo, más apuntan a otra dimensión. Al tomar el presente tal y como es, y leerlo en dirección a su contenido, interpretarlo en sus significados, no se está entrelazando el pasado con el presente como hacen los artistas neohistóricos, está recreando un presente cuya apariencia contiene mucho del pasado.

En el conjunto de su obra no se asumen roles sociales tradicionales, los sujetos con los que se identifica el propio artista: el viajero, el habitante del batey, su barrio, integran sus propias vivencias; incluso la identidad del gusano es parodiada no solo en su aspecto físico, sino más bien por lo que este representa.

Las series que he escogido para este comentario van en las dos direcciones más sólidas que identifican su trabajo: El Nuevo documentalismo y el neocconceptualismo; un género y una tendencia que les han permitido representar la realidad, penetrar sus significados a través de sus formas, haciendo hablar las imágenes como si tuvieran voz y gesticularan, asomando a través de ellas esta realidad que nos rebasa. /

* Walter Benjamin: "Pequeña historia de la fotografía". En: *Sobre la fotografía*, Ed. PRE-TEXTOS, Valencia, 2007, p. 28.

[1] Ídem, p. 26.

inadvertidos en el contexto actual. Nos referimos a figuras como

Alejandro González (1974), Arien Chang (1979), Jorge Otero (1982), Ricardo Miguel Hernández (1984), Adrián Fernández (1984), Alfredo Sarabia, hijo (1986), Reynaldo Echেমedia (1987) o el Colectivo F8 (fundado en 2012). Creadores que, en su mayoría, no pueden ser encasillados en una sola disciplina artística. La formación académica les permite experimentar con disímiles medios y soportes, y en muchos casos, concebir la fotografía como un camino más dentro de las numerosas opciones brindadas por las artes visuales. A través de la pintura, el video o la instalación, proponen un concepto de la imagen más abarcador que se desdobra para favorecer el instrumental analítico de su momento. Estas herramientas definen una interesante perspectiva de la producción artística contemporánea, de un lenguaje internacional "conformado a través de su autodiscusión, y más allá, por una crítica de la representación". [1]

En el caso cubano lo interesante es constatar que no han perecido la vocación conceptual, el empleo de metáforas visuales, la búsqueda de variantes discursivas que respalden obsesiones artísticas muy personales; elementos que iluminaron el impresionante camino trazado en el decenio precedente por fotógrafos como Marta María Pérez, Cirenaica Moreira, René Peña, Abigail González o Eduardo Hernández. Esta joven generación no se declara abiertamente heredera de los "duros de los noventa", pero el legado es perceptible sobre todo a nivel temático. El erotismo, la homosexualidad, el sujeto marginal contemporáneo, los ambientes ambiguos y perturbadores, siguen latiendo con fuerza en la conciencia de la fotografía nacional. Acotamos que esta nueva hoja de ruta no se sostiene a partir de la aguda tendencia performativa de años anteriores; hay un creciente desapego a la estética del blanco y negro, y al exquisito rol del cuerpo humano manejado sabiamente por los predecesores. La preocupación por sectores y comportamientos no reconocidos ni aprobados por el discurso oficial ahora se explicita a través de ensayos donde la documentación del entorno revela una profunda carga antropológica. Alejandro González y Arien Chang constituyen referentes imprescindibles de este agudo examen del espacio urbano al revelar las contradicciones de los sujetos sin renunciar a la provocación y al hedonismo de la representación. Series como *Conducta impropia* (2008) y *A golpe de vivienda*, respectivamente, constituyen ejemplos muy significativos.

En esta fotografía documental el registro de lo cotidiano posee una fuerte implicación ética que también es exaltada gracias a la capacidad evocativa de los elementos formales. *La parábola del sembrador* (2009) de Alfredo Sarabia, hijo, y *Viviendo con el enemigo* (2006), de Ricardo Miguel Hernández, refieren un componente



Jorge Otero / STI, de la serie *Epidermis* / Fotografía digital / 2008 / 80 x 60 cm /

Judico que impelle al espectador a una aproximación y a la vez, distanciamiento con las experiencias habituales de la vida diaria que marcan y condicionan el contexto social.

Otro interesante camino se advierte en la adulteración de las imágenes, en artificios visuales cuidadosamente concebidos, donde pueden o no existir referentes al mundo real. Artistas como Hander Lara, con *Land-escapes* (Galería "Rubén Martínez Villena", septiembre de 2010) y Adrián Fernández a través de la serie *Del ser o el parecer* (2009-2012) se enmarcan en esta línea que busca desprenderse de métodos tradicionales de la representación, haciendo que el espectador se plantee interrogantes sobre esa realidad que el artista ha hecho artificial. Jorge Otero con *Epidermis* (2008) explota matices expresivos que abarcan diversos niveles de fascinación ejercidos por muñecas o maniquíes. Atractivas figuras cuyas laceraciones físicas traducen el espíritu generacional de una etapa donde la falsa belleza adquiere roles protagónicos; aunque este intento por exceder los límites de la representación tampoco pasa inadvertido por los integrantes del Colectivo F8. Rodney Batista, por ejemplo, desarrolla meticulosas composiciones y ambientes pesimistas con una profunda carga emotiva.

Sin embargo, la visibilidad de estos lenguajes en el panorama artístico nacional, tanto desde el punto de vista expositivo como editorial, requiere de mayores esfuerzos. Estrategias institucionales en las que muchos de estos artistas han sido distinguidos o han participado como Noviembre Fotográfico, la Bienal de Fotografía Alfredo Sarabia *In Memoriam*, las Becas de Creación María Eugenia Haya y Raúl Corrales, junto a otros intentos aislados, como el Concurso del Centro de Estudios de la Juventud y los lanzados por la Unión de Periodistas de Cuba (UPECC), aun no satisfacen las expectativas de promoción, circulación y análisis de la mayoría de sus obras. A pesar de ello, el paulatino pero creciente despegue de estos jóvenes en muestras internacionales, becas o residencias extranjeras es el lógico resultado de la voluntad de una inquieta generación que se abre paso en su peculiar espacio. El interés por configurar su propia hoja de ruta ha dado paso a modos de hacer que refieren vínculos ineludibles con las estrategias discursivas manejadas por otras experiencias de nuestro contexto fotográfico. Referentes, soluciones, inquietudes sobre las que seguiremos indagando, porque en verdad nos parece que el mapa fotográfico cubano si intenta cambiar de color. /

[1] Gerardo Mosquera: "Good-Bye Identidad, welcome diferencia: del arte latinoamericano al arte desde América Latina. Arte en América Latina: tránsitos globales". En Rebeca León (ed.), *Arte en América Latina y cultura global*. Facultad de Artes, Universidad de Chile, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2002, pp. 123-137.