

Abril /013/ programación

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES Edificio Arte Cubano GRITOS EN LA PARED. HITOS DEL CARTEL CUBANO CONTEMPORÁNEO /

Primera propuesta expositiva del Museo Nacional de Bellas Artes en el año de su Centenario. Alrededor de 200 obras producidas desde 1959 hasta la actualidad, permiten un recorrido por el desarrollo del cartel cubano en la revolución y su tránsito por los lenguajes gráficos de cada momento. Las obras reflejan diversas líneas temáticas que abarcan desde la propaganda política, hasta la económica y cultural, con un marcado énfasis en la cartelística del ICAIC.

Eduardo Muñoz Bachs, René Azcuy, Alfredo Ros-tgaard, Raúl Martínez, Umberto Peña, Eufemia Álvarez, Faustino Pérez, René Medero, Pepe Menéndez, Nelson Ponce, Giselle Monzón y Raúl Valdés (Raupa).

Hasta 29 de abril

Edificio Arte Universal EL MUSEO NACIONAL DE CUBA. ORIGENES DE LA COLECCION /

Muestra que se propone rescatar la memoria institucional a través de una evocación a la colección fundacional del Museo, expuesta en 1913 por primera vez. En esta ocasión, está conformada por una selección de aquellas piezas apreciadas cien años atrás.

Hasta 22 de julio

HITOS. CRECIMIENTO DE LA COLECCION DE ARTE EN EL MUSEO NACIONAL /

Exposición que persigue hacer visible algunos de los momentos más significativos en los que se produjeron incrementos importantes para la conformación de la actual colección del Museo, durante el periodo de 1913-1963.

Hasta 22 de julio

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO WIFREDO LAM SENALES DE VIDA /

Arquitectura y diseño cubanos contemporáneos.

CENTRO DE DESARROLLO DE LAS ARTES VISUALES XIV SALÓN DE PREMIADOS /

Salón que integra el sistema de eventos del Consejo Nacional de las Artes Plásticas y el Ministerio de Cultura.

En esta edición se presentarán 29 artistas laureados en los diferentes Salones de Artes Plásticas del

país. El Salón se caracteriza por una multiplicidad de reflexiones poéticas y soportes, entre los que se destacan instalaciones, video, fotografía, grabado, entre otras fórmulas de elaboración.

Hasta 19 de mayo de 2013

GALERÍA HABANA APOCRIFOS QUINTANA / Muestra personal de Carlos Quintana

BIBLIOTECA NACIONAL JOSÉ MARTÍ SE CREYO MIRAR Y ERA MIRADO / Muestra personal de Hilda Vidal

Como si se tratara de un improvisado "regreso a la semilla", Hilda vuelve su pensamiento una y otra vez hacia dilemas ontológicos del ser, en particular a aquellos que atañen al subconsciente y a la manera con que afrontamos o rehuimos de determinados sentimientos, hacia disquisiciones que reactivan la dicotomía entre apariencia y realidad, entre experiencia pública y privada.

GALERÍA VILLA MANUELA. UNEAC QUIEBRA SUEÑOS / Muestra personal de Ángel Alfaro

CENTRO CULTURAL CINEMATOGRAFICO FRESA Y CHOCOLATE Homenaje al diseñador René Azcuy

GALERÍA LA ACACIA AL LADO DEL CAMINO / Muestra personal de Moisés Finalé

GALERÍA ORIGENES SKYLINES /

Muestra personal de Rafael Pérez Alonzo
En esta ocasión, el artista apela a una imagen de La Habana vista desde el malecón, y el reflejo que deja es la evocación de otra ciudad, porque aun cuando refiera en el contrario a La Habana nuevamente, ya no será la misma: quizás sea el producto de la esperanza o la materialización plástica de un sueño que deseamos se cumpla.

CASA DE LAS AMÉRICAS AÑO FOTOGRAFICO /

Muestra colectiva de jóvenes fotógrafos chilenos
Muestra general de fotografía Latinoamericana



Sumario /

Editorial: Meter la nariz!!! /2
Videoarte en Camaguey. V edición /3
El video clip cubano /4
Ian Padrón, Santiana, Luis Najmias, Joseph Ros, Raupa, Víctor López, Alejandro Pérez, Justo Plas, Luis García, Celia y Yuntor, Gustavo Arcos, Andrés D. Abreu y Miguel Cayula /5-10
La narrativa audiovisual de Circuito Líquido /9
Nestor Siré en la Salle Zero /11
La piratería y el consumo de audiovisual /11
Carteles cinematográficos /12, 13
Nuevos lenguajes, nueva crítica /14
Lucas /14
Mirahueco, exposición de Luis García /15
Programación de abril /16

Video Camera

Meter la nariz!!!/

te miro claramente/

te escucho fijamente/



Quizás para muchos, este número del tabloide *Noticias de Arte-Cubano* esté fuera de lugar, descolocado: como dicen por ahí, metiendo la nariz donde no lo llaman. ¿*Noticias* ocupándose del video clip, del cine, a la par del video arte, el video-creación? ¿Acaso no existen publicaciones dedicadas a reflexionar exclusivamente sobre estos géneros? ¿Por qué habría de ocuparse un periódico como este, destinado a reseñar y comentar el universo de las artes visuales, a pensar el audiovisual más allá de las fronteras de las galerías y los museos, de los talleres y las aulas?

expresándose a través del medio audiovisual. Y, quizás, el ejemplo paradigmático sea el clip. En primer lugar, porque su surgimiento en nuestro país implicó, más allá de la aparición de un nuevo producto publicitario para el mercado musical, la emergencia de un género que abarataba los costos de producción, y permitía ensayar minifilmes. En segundo lugar, porque fue en el video clip, más que en el propio filme, donde se localizó un ámbito de innovación estética con la imagen en movimiento. Aunque el clip no está considerado una obra de arte, muchos cubanos lo apreciamos como tal.

A pesar de que muchas publicaciones cubanas, centradas en el estudio del audiovisual, tienen la intención de incluir textos sobre temas novedosos, que introduzcan y planteen nuevas perspectivas de análisis crítico, que sondeen y abarquen la pluralidad del panorama audiovisual de la Isla: estas publicaciones no siempre han logrado visibilizar los vasos comunicantes entre los distintos géneros audiovisuales que se producen actualmente en Cuba. Y ello se debe, en nuestra opinión, a que han emprendido este propósito desde el predio cinematográfico.[1] El espacio desde el cual se mira y selecciona, condiciona, inevitablemente, la mirada. El pensamiento crítico cinematográfico opera con un código de lectura determinado, que no puede aplicarse a todo tipo de producto, aunque se trate de imagen en movimiento. La crítica cinematográfica es un metalenguaje con una jerarquía de niveles bien establecida para indicar qué es más significativo y qué no lo es. Y los efectos se han percibido cuando desde esta plataforma se ha cuestionado la valía de algunos materiales audiovisuales.

Una de las preguntas que intentamos responder a través de las páginas del tabloide es, precisamente, ¿qué ha determinado que este tipo de mensajes sea percibido como una obra? Por eso, decidimos incluir el texto *Video clip cubano: el corte del director*, de Liliانا Artiles, un extracto de la tesis de grado que realizara para la licenciatura en Historia del Arte. En síntesis, la autora precisa el papel que ha desempeñado *Lucas* en el proceso de legitimación del clip. Según sostiene Liliانا, *Lucas* ha creado todo el marco institucional y crítico para que estos videos sean afirmados como auténticas obras de arte. Más que como un programa televisivo, *Lucas* ha fungido como un proyecto cultural que construye el sistema institucional del campo videográfico. Y desde ese campo se ha desarrollado la teoría que sustenta la inclusión del clip dentro del sacrosanto mundo del arte.

Una de las posibles causas de estas incomprendiones es el divorcio que existe entre los especialistas del cine y los de las artes visuales. Hoy, más que nunca, el diálogo entre las disciplinas es muy importante, sobre todo porque los propios objetos de análisis de estas tienden cada vez más a interferirse, y a mezclarse entre sí. Los fundamentos sobre los cuales se asentaban prácticas como la cinematográfica, la televisiva o el videoarte, están en crisis hace muchos años. Así, la distancia entre géneros es cada vez más difusa: entre una serie y un filme; entre un video-creación y un spot, entre un documental y el registro de una acción; entre disciplinas: entre la antropología y la estética relacional, entre la etnografía y la comunicación, entre la sociología y la historia del arte, entre la politología y la estética. El audiovisual es un campo distendido, multidisciplinar, al que recurren artistas provenientes de distintas manifestaciones y disciplinas.

Otra de las interrogantes que deseamos despejar es la relación del video clip con otros géneros audiovisuales, como el cine o el videoarte: las similitudes o divergencias en cuanto a la manera de concebir la imagen, el modo de trabajar con ella, las influencias y referentes culturales con los que operan los directores: el modelo de producción, los canales de circulación. De ahí que hayamos preparado una encuesta para circularla entre varios realizadores de clip ¿Qué puntos de conexión existen entre estos medios? Y esa no es una pregunta explícita, sino que aflora en las respuestas de los encuestados.

No se trata entonces de iniciar una lucha ontológica por definir qué es cine, qué es televisión, qué es video. El criterio consensuado sobre la especificidad de cada medio ha sido superado, al menos en el plano teórico. De lo que se trata es de asumir que el contexto audiovisual actual no es el mismo de hace cuarenta o apenas veinte años atrás, y por tanto, la actitud frente a ese contexto no puede ser la misma. No basta con referir la pluralidad de propuestas [cuestión que ha sido comentada en distintos medios y por diferentes especialistas], los trasvases entre los géneros, los lenguajes, las prácticas, o dar cuentas de la complejidad de una propuesta. Si se está reinventando el medio, por qué no habría de reinventarse también la crítica. Es necesario cuestionarse por qué seguimos ejerciendo la crítica, dónde la ejercemos y para quién lo hacemos; y por qué la denominamos "crítica de cine", "crítica de video" o "crítica de arte"; qué incluimos o excluimos en esas etiquetas. No basta con colocarnos y resguardarnos tras la tradición de un oficio, hay que flexibilizar los criterios y repensar el objeto de estudio, y con ello las metodologías y enfoques.

En ese sentido, consideramos interesante enviar una encuesta, conformada por una sola pregunta muy general y abierta, a artistas de las artes visuales, a realizadores y críticos de cine, vía e-mail ("¿Desde qué perspectiva considera que debe asumirse hoy en día el estudio de la producción audiovisual cubana?). Las respuestas son sintomáticas. En cada caso, los encuestados asociaron el término "audiovisual" con un medio en específico. El crítico de cine Justo Planas, enfoca la respuesta a partir de lo que identifica como problemáticas del cine cubano contemporáneo: la recepción del filme, el rol del crítico de cine, las cuestiones relacionadas con la circulación del audiovisual fuera de los canales tradicionales. Por otra parte, el dueto Celia y Yuniór centró su respuesta en la producción videográfica actual, en los usos que le dan los artistas al video, en el papel del mercado, en la manera en la que este tipo de prácticas aun se resiste a la lógica de la comercio. En cambio, Luis García y Gustavo Arcos se colocan del lado de la recepción crítica del audiovisual, y se cuestionan si las herramientas con las que cuenta hoy en día la teoría son suficientes y pertinentes para dar cuentas de los procesos de hibridación que tienen lugar en este campo de la imagen. Aunque Miguel Coyula no respondió esta pregunta, sino otras relacionadas con Los Jóvenes Realizadores, también enfoca su respuesta en el cine y en la manera en la que los realizadores conciben y emplean hoy este medio.

Nos pareció interesante conformar una encuesta que abordara la cuestión de los circuitos de difusión, de los espacios exclusivos del video arte, el cine, la televisión, etc. Pues las obras que aquí se mencionan o analizan son exhibidas en distintos canales, y muchas de ellas pueden funcionar en varios a la vez: en salas de cine, la televisión, las galerías, los Festivales, los museos, etc.

¿Qué criterios de selección manejan los organizadores de muestras audiovisuales, como la Muestra Joven del ICAIC, El Festival Internacional de Video Arte, El Festival de Cine Pobre, El Almacén de la Imagen, Lucas, o los curadores de exposiciones y espacios habituales como la Sala Zero? Y, sobre todo, ¿cómo se han comportado esos criterios en los últimos años?, teniendo en cuenta la diversidad de propuestas, soportes y géneros que existen. Lamentablemente no todos los encuestados respondieron en el plazo requerido. No obstante, el tabloide abre con el texto *Festival Internacional de Videoarte de Camagüey en su V Edición*, de Magaly Espinosa. Aunque no se ajusta al propósito de las encuestas ni responde a ella, es un texto que arroja luces sobre el diseño de un evento dedicado exclusivamente al videoarte.

Hoy existen no solo una gran cantidad de dispositivos de captura, sino también de posproducción, almacenamiento y reproducción. Y todo ello debe verificarse, potencialmente, en una transformación de los modos de realización, distribución y recepción. Y no solo de las prácticas con fines artísticos, pues existe un amplio sector de amateurs que se sirve de las tecnologías medias, como *Do it your self*, o de otro tipo de plataforma o programa, para realizar materiales audiovisuales. Algunos de ellos para ser distribuidos a través de las redes sociales, otros para subirlos a los blogs, para colgarlos en *YouTube* o para circularlos a través del correo electrónico, para exhibirlos en cafeterías, bares y otros negocios particulares, para copiarlo de un *pen drive* a otro, etc. Sobre este tema reflexiona Francisco Masó en el artículo *Post Producción*. Un texto que incita a reflexionar sobre la ampliación de los canales de circulación del audiovisual, las estrategias de venta de los cuentapropistas, la visibilidad que están generando estos puntos de ventas, la moda que están imponiendo, el tipo de producto que promocionan. Francisco insiste en la necesidad de implementar un mecanismo de control que regule la piratería en una época donde todos tenemos acceso a los medios.

Este número del tabloide es como un mapa geográfico: esa representación grafica en la que convergen territorios disímiles, y que está, por tanto, llena de información relativa a ellos. Así, traza las coordenadas para el estudio de algunas de las principales problemáticas relacionadas no solo con la producción, sino con la recepción, el consumo y la crítica audiovisual. Como todo mapa, este sitúa en una misma escala a géneros audiovisuales que dibujan una geografía peculiar y única, cuya configuración se muestra dinámica y abierta. La geografía puede ser desbordada o también interceptada por otros territorios. Si la producción está cambiando, pues el análisis crítico debe también variar su eje.

Las obras que se mencionan no manejan los mismos códigos. Sin embargo, todas comparten la capacidad de generar visibilidad e imaginario material, de producir imágenes del mundo que estamos habitando: un mundo que busca intensificarse a través de esas autorrepresentaciones y de los registros de su acontecer. Por qué no analizar entonces a la par *Arrancame la vida*, de Pavel Giroud, *Cuando la historia se nos hace invisible*, de Dunieski Martín, *De agua dulce*, de Damián Sainz, y otro conjunto de obras que engrosarían la lista.

En ese sentido, *Noticias* no ofrece respuestas, más bien mete su nariz en la cultura audiovisual para señalar un amplio campo de búsquedas y expansiones que empezaron con el cine [o quizás antes] y han continuado después de él. El tabloide no se travisite, eso sería reconocer que hablamos y discutimos de algo que no nos incumbe. Confrontamos la realidad. /

[1] Y eso es lógico, pues se trata de revistas que se conciben desde y para el cine.
[2] Cuestión que ha sido comentada en distintos medios y por diferentes especialistas.
[3] La pregunta que les enviamos a los encuestados fue: "¿Desde qué perspectiva considera que debe asumirse hoy en día el estudio de la producción audiovisual cubana?".

Festival Internacional de Videoarte de Camagüey en su V Edición /

Magaly Espinosa /

"...las nuevas técnicas de producción de imágenes son las que se convierten en modelos dominantes de visualización..."
PETER WEIBEL

Cualquier evento que pretenda acoger la creación artística afronta un conjunto de dilemas que emanan del propio campo del arte, como son las relaciones entre arte y mercado del arte, sus posibilidades de experimentación, la contaminación entre los tipos de arte, su expansión al ir más allá de los tipos y géneros tradicionales, y su dependencia de los vínculos entre los procesos globales y los locales, entre otros. A ello se suma, en el caso particular de la video-creación, que esta está sujeta a la forma en la que las imágenes circulan, sus posibilidades para ampliar el mundo experimental de la visión y de las sensaciones, sobre todo cuando se inserta en otros tipos de arte, como son el cine, la danza y el teatro, así como las vías emprendidas para integrarse a las instalaciones y los performances, y sus habilidades ayudando a las obras en proceso a mostrar sus resultados. Desde esta perspectiva, lamentablemente no todos los encuestados respondieron en el plazo requerido. No obstante, el tabloide abre con el texto *Festival Internacional de Videoarte de Camagüey en su V Edición*, de Magaly Espinosa. Aunque no se ajusta al propósito de las encuestas ni responde a ella, es un texto que arroja luces sobre el diseño de un evento dedicado exclusivamente al videoarte.

En el cumplimiento de sus objetivos y en la búsqueda de esa funcionalidad entre teoría y práctica artística, el festival se concibió alrededor de dos componentes fundamentales: el evento teórico y los espacios de exhibición. Estos comprenden los destinados a las obras en concurso, exhibidas también en la Plaza de San Juan de Dios, en horas de la noche, y las exhibiciones internacionales, expuestas en diferentes espacios, bajo el título de *La próxima resistencia*: a su vez, los encuentros entre los creadores invitados y las disertaciones de algunos de los más renombrados artistas de nuestro contexto, completan el campo de acciones que le han facilitado la dinámica interna que los caracteriza.

Algunos datos pueden ilustrar la dimensión del evento, con relación al número de países participantes en sus cuatro ediciones, que suman un total de cuarenta y seis países, las obras nacionales recibidas, en un total de trescientos cincuenta y siete, y las internacionales que alcanzan la cifra de cuatrocientos ochenta. [2] Uno de los primeros aspectos que fue fuente de debate en el evento teórico concernió al tema de la definición del género, que como sabemos está muy vinculado a una determinada tecnología. Al mismo tiempo, por ser una forma de creación aun joven que solo tiene algo más de cinco décadas, se sigue promoviendo el análisis, tanto en lo que atañe al videoarte, como a la video-creación en su conjunto. Abordarlo sirvió de orientación para que los intercambios de opiniones avanzaran hacia temas más específicos y afines, referidos a las interdependencias entre videoarte y televisión, entre el videoarte y el documental, su producción y conservación, los circuitos promocionales, las particularidades de su curaduría, y otros más cercanos al género en el contexto nacional.

Según expresara su presidente, el artista Jorge Luis Santana: "Hoy asistimos, por cuarta ocasión consecutiva, a la subversión de todos los pronósticos, porque eso es este festival: una conspiración abierta y sentida contra la inmovilidad, contra los ademanes discriminatorios y excluyentes, contra la satisfacción acomodada en los éxitos del pasado..." [3]

Cada edición ha tenido este significado, comportándose en calidad de un proceso de confrontación y renovación, tratando de comprobar la medida del crecimiento y del valor estético del género en el marco nacional. En ello ha sido muy valiosa la constante consulta entre artistas y especialistas participantes, una vez finalizado el evento, un procediendo casi olvidado

Junto a estas interrogantes habría que pensar ¿si ha sido un marco propicio para la continuación de una tradición crítica y reflexiva, la cual identifica a las artes visuales de la Isla desde principios de los años ochenta?

Empecemos por las primeras preguntas. El buen sabor que nos rodea cuando se hace referencia al evento tiene su base, entre otros aspectos, en servir de encuentro a creadores, críticos y teóricos del arte, con ello se ha logrado una funcionalidad de la crítica y la teoría del arte alrededor de un género que tiene la habilidad, como ningún otro, de acercarse a los tipos de arte, de dinamizar sus fuentes, de propiciar otro tipo de espectador.

En el cumplimiento de sus objetivos y en la búsqueda de esa funcionalidad entre teoría y práctica artística, el festival se concibió alrededor de dos componentes fundamentales: el evento teórico y los espacios de exhibición. Estos comprenden los destinados a las obras en concurso, exhibidas también en la Plaza de San Juan de Dios, en horas de la noche, y las exhibiciones internacionales, expuestas en diferentes espacios, bajo el título de *La próxima resistencia*: a su vez, los encuentros entre los creadores invitados y las disertaciones de algunos de los más renombrados artistas de nuestro contexto, completan el campo de acciones que le han facilitado la dinámica interna que los caracteriza.

Algunos datos pueden ilustrar la dimensión del evento, con relación al número de países participantes en sus cuatro ediciones, que suman un total de cuarenta y seis países, las obras nacionales recibidas, en un total de trescientos cincuenta y siete, y las internacionales que alcanzan la cifra de cuatrocientos ochenta. [2]

Uno de los primeros aspectos que fue fuente de debate en el evento teórico concernió al tema de la definición del género, que como sabemos está muy vinculado a una determinada tecnología. Al mismo tiempo, por ser una forma de creación aun joven que solo tiene algo más de cinco décadas, se sigue promoviendo el análisis, tanto en lo que atañe al videoarte, como a la video-creación en su conjunto. Abordarlo sirvió de orientación para que los intercambios de opiniones avanzaran hacia temas más específicos y afines, referidos a las interdependencias entre videoarte y televisión, entre el videoarte y el documental, su producción y conservación, los circuitos promocionales, las particularidades de su curaduría, y otros más cercanos al género en el contexto nacional.

Según expresara su presidente, el artista Jorge Luis Santana: "Hoy asistimos, por cuarta ocasión consecutiva, a la subversión de todos los pronósticos, porque eso es este festival: una conspiración abierta y sentida contra la inmovilidad, contra los ademanes discriminatorios y excluyentes, contra la satisfacción acomodada en los éxitos del pasado..." [3]

Cada edición ha tenido este significado, comportándose en calidad de un proceso de confrontación y renovación, tratando de comprobar la medida del crecimiento y del valor estético del género en el marco nacional. En ello ha sido muy valiosa la constante consulta entre artistas y especialistas participantes, una vez finalizado el evento, un procediendo casi olvidado

en las actividades de nuestras instituciones. Esto se ha comportado así, sobre todo, para aquellos que se han convertido en una forma de "asesores" aprovechando la asistencia a cada encuentro y el intercambio con sus organizadores, siendo una especie de activa conciencia crítica sobre los procedimientos organizativos y los métodos de trabajo.

El haber logrado que la esfera creativa interactuara con la reflexión crítica desde diferentes puntos de vista: que a su vez, los creadores intercambiaran mutuamente, y en ocasiones, dialogaran sobre el encuentro mismo: son factores que se presentan como algunos de sus mayores aciertos, ya que de lo que se trata es de poder calibrar si las vías escogidas para el desarrollo de un encuentro de estas características, sus formas de organización, son las que mejor operan para que se cumplan los objetivos trazados. Desde esta perspectiva se puede pensar en un acercamiento que responda a la segunda pregunta.

El profesor Eduardo Albert refiriéndose al evento escribió: "[...]el Festival...permite circular por estos lares nuevas sensibilidades estéticas, formas y estrategias de comunicación[...] Nam June Paik concibió al video como un "modo de vida". Aquí se entendería que...se orienta a algo más que a un conjunto de proyecciones, mejor concebirlo como una fórmula propiciadora de nuevos horizontes de vida de actualizadas vivencias..." [4]

Tales propósitos son comprendidos si pensamos en el esfuerzo de los organizadores y de las instituciones que lo respaldan, para que la ciudad pulse su presencia. Desde esta valoración se hace necesario también abordar su papel como estímulo a la creación visual, teniendo en cuenta que los video artistas encuentran un espacio que con periodicidad, primero anual y después bianual, les facilita la presentación de sus obras, pudiendo compartir a su vez, con creadores nacionales e internacionales.

Considero que el festival ha sido uno de los espacios más propicios como parte de aquellos que operan en el contexto del arte cubano, para apreciar la consolidación de poéticas individuales que le van dando un perfil al arte joven, muy definidas por el tema que trabajan y por la estética visual que las acompaña. A este elemento hay que añadir las facilidades que ofrece el género desde los subgéneros, aspecto que enriquece la variedad de las obras, sobre todo en dirección a sus características formales. Ambos factores referidos a poéticas personales y diversidad del propio género se centran en creadores como Javier Castro, quien sintetiza en sus piezas valiosos testimonios de las costumbres, los hábitos y las creencias, que hoy caracterizan la cultura popu-



Inauguración del IV Festival Internacional de Videoarte de Camagüey /

El mejor testimonio de lo que señala el profesor Albert debe buscarse en las propias obras, en lo que narran, en su diversidad para activar el género en lo temático y lo formal, en el papel social del arte: piezas que no temen abordar contenidos referidos al contexto nacional, a temas sociales y culturales, como la memoria, el documento, al papel social del arte, a las relaciones entre arte y ética o arte y política.

Un festival que opere en un contexto periférico, que responda a culturas no occidentales, tiene que afrontar, en un sentido, los retos que emanan de las relaciones arte-mercado, y en otro, los mecanismos que legitiman al arte, solo que estas culturas poseen, en relación con las culturas hegemónicas, otra lógica cultural, presentan diferentes necesidades y demandas sociales, por eso las transferencias y los intercambios culturales con las desigualdades que conllevan, solo pueden ser contrarrestados si se utiliza con habilidad el potencial cultural y social que ellas contienen..

Pero esto no es viable empuerarlo desde un arte complaciente, sino más bien desde un "arte incómodo", que sin renunciar a la buena factura, a la complejidad visual que la tecnología a nuestro alcance nos permita, emprendamos un camino cuestionador y reflexivo cercano tanto a la analítica del arte, como al análisis social y cultural. Saber si este evento se acerca a tal propósito solo es posible a través de las obras que ellos han presentado. En ese sentido, valga recordar la presencia de creadores del alcance de Lázaro Saavedra, Fernando Rodríguez, o los Carpiliteros, pero a su vez, ha servido de marco para que den a conocer sus trabajos los más jóvenes, entre los que se pueden citar a Amilkar Feria, Duniesky Martín, el dúo Celia y Yuniór, Javier Castro, Luis García, Grethell Rasúa, Levi Enrique Orta, Ricardo Miguel Hernández, Néstor Siré, Rigoberto Díaz, Camilla García, Hamlet Armas, Samir Bernárdex y Yimit Ramírez.

Considero que el festival ha sido uno de los espacios más propicios como parte de aquellos que operan en el contexto del arte cubano, para apreciar la consolidación de poéticas individuales que le van dando un perfil al arte joven, muy definidas por el tema que trabajan y por la estética visual que las acompaña. A este elemento hay que añadir las facilidades que ofrece el género desde los subgéneros, aspecto que enriquece la variedad de las obras, sobre todo en dirección a sus características formales. Ambos factores referidos a poéticas personales y diversidad del propio género se centran en creadores como Javier Castro, quien sintetiza en sus piezas valiosos testimonios de las costumbres, los hábitos y las creencias, que hoy caracterizan la cultura popu-

Javier Vilalta, especialista catalán, asiduo asistente al evento, en una de sus conferencias llamaba a pensar sobre aquellas obras que han creado la visibilidad de nuestra época, y se preguntaba: "¿Dónde se refugia el arte, cómo renuevan las imágenes?" Si las obras que vemos en el festival responden a estas preguntas, entonces vale la pena el enorme esfuerzo que conlleva organizarlo.

Hoy las imágenes migran con gran rapidez, lo que no va rápido, lo que necesita mesura y calma es el acto de pensar sobre ellas, pensar en crearlas como el más potente ciclope de nuestra época. /

[1] Ariadna Rivero Gonzalez.
"Apuntes sobre una visusalidad contemporánea. A propósito del IV Festival Internacional de Videoarte de Camagüey". En *Noticias de Arte-Cubano*, La Habana, No 12, 2011, pág. 9.
[2] Hasta el presente el archivo con el que cuenta el festival reúne alrededor de mil obras de artistas de cincuenta y dos países.
[3] Jorge Luis Santana. Palabras de inauguración del IV Festival Internacional de videoarte de Camagüey Programa, pág. 3
[4] Eduardo Albert Santos.
"Festival de video-arte en Camagüey". En *Noticias de Arte-Cubano*, La Habana, No 3, 2010, pág. 9.

Video clip cubano: el corte del director /

Liliana Artilles /

A pesar del funcionamiento irregular de nuestro panorama disquero, se puede afirmar que el clip se entrevé como un género audiovisual que apunta a su validación en el contexto cultural cubano. En esta perspectiva, la práctica creativa desde la que se ubican los realizadores, así como el comportamiento de este género audiovisual, vienen dados por la relación que establecen con las disqueras, los músicos y el Proyecto Cultural Lucas. Este último ha potenciado la difusión del género, estimulando su comprensión y apreciación dentro del público, al dotarlo de herramientas valorativas. A su vez, las acciones que implementa Lucas legitiiman al género no solo ante un público, sino ante la crítica, las disqueras y los músicos, quienes generalmente, a partir de los presupuestos de Lucas, han comprendido sus valores culturales en nuestro contexto. Esta posición garantiza cierta flexibilidad para los realizadores, quienes encuentran en el clip un vehículo para canalizar inquietudes personales y artísticas más allá de los afanes publicitarios. Las concepciones de Lucas que han validado y legitimado al género como portavoz de una estética apegada a valores que provienen de las artes plásticas y visuales, se revierten entonces sobre la producción del video clip. Esta reflexión en torno al género ha impulsado una dinámica promocional que tiene en cuenta las partes encargadas de la materialización del producto musical, sin despegarse de la vocación experimental que lo caracterizara en los años de su surgimiento en nuestro país.

El diálogo que se instituye entre los músicos y los realizadores determina la disposición creativa de estos últimos y los principios de visualización de la propuesta musical. Es, además, una negociación limitada, que determina de manera directa el grado de autonomía artística del realizador. El músico es la parte más activa entre los comitentes, él determina los modos con los que pretende ser proyectado a través del soporte videográfico promocional. Es aquí donde el realizador debe desarrollar argumentos estéticos contundentes para lograr un equilibrio favorable a la experimentación visual –sin obviar los requerimientos del artista– y no pactar con fórmulas o arquetipos representacionales.

Las disqueras, a pesar de prescindir de mecanismos con los cuales comprobar la efectividad del clip como un elemento promocional clave en la campaña publicitaria de un artista, han adquirido conciencia de la importancia que cumplen los presupuestos del Proyecto Cultural Lucas para alcanzar dicha eficacia. No obstante, debido a condicionantes de diversas índoles –económicas sobre todo–, las discográficas no operan de manera coherente, porque sus principios de trabajo no están sólidamente articulados. Por ejemplo, la metodología de trabajo por la que se rigen las casas discográficas es la que consideran funcional dentro de un mercado específico al que subordinan su política de producción en cuanto al clip. Bajo estas condiciones, los realizadores se posicionan ante la creación del clip con un comportamiento similar al de la tradición de las prácticas artísticas en el panorama cultural cubano. El clip se encuentra entonces en un espacio de tensión hacia su validación dentro del campo artístico. Por ello, estudiar las condicionantes y los agentes mediadores que intervienen en su creación es un aspecto fundamental para emprender estudios más amplios sobre el género que nos ocupa.

Estas características que identifican y definen el comportamiento particular del video clip en nuestro país diagraman una manera de hacer que ha llevado a muchos creadores de diferentes procederes a intentar validar a través del formato sus proyectos creativos y sus necesidades estéticas, aun cuando estén regidos por los imperativos del trabajo por encargo. A partir de un análisis de los diferentes factores que intervienen en la producción de video clips en nuestro país, logramos constatar la presencia de estéticas distintivas dentro del accionar del clip en la Isla. Realizadores que, más allá de los imperativos publicitarios, han hallado en las mediaciones del género un vehículo para desencadenar inquietudes artísticas y necesidades discursivas. Con formaciones académicas diferentes, estos creadores han consolidado a través del clip estrategias representacionales que no habían concretado antes, dada la imposibilidad de acceder a medios más costosos como el cine o la televisión, o simplemente porque el género les proporcionó la vía para canalizar la expresión artística. Encontramos entonces variantes creativas perfectamente identificables. Figuras que desde su filiación abierta a los presupuestos del cine solventan una estrategia narrativa apegada a los géneros ficcionales del séptimo arte, donde es evidente la presencia de estructuras dramaturgicas y recursos estilísticos propios del audiovisual para la gran pantalla. A través del video musical, estos realizadores convocan situaciones dramáticas y arquetipos con una óptica secuencial y lógica que podemos vincular o entender como pequeños relatos. La edición, la textura, la dirección de arte y la fotografía, son trabajadas desde una perspectiva cinematográfica, que intenta despegarse del frenetismo clásico del video clip tipo o de las composiciones estándares para este tipo de material promocional. La cita, el intertexto o referencia a textos fílmicos, son un eslabón central de sus quehaceres, recurso

que articulan e integran orgánicamente a las piezas en un diálogo con las fuentes culturales de las que se nutren.

En otros casos, el acercamiento al clip se produce desde una postura legitimadora del discurso del Otro como sujeto cultural centrado en cuestiones de identidad, ya sea nacional o regional, o de los sujetos reprimidos sexualmente, desde su reivindicación y el socavamiento de los paradigmas hegemónicos de occidentalidad, ya sean sexuales o raciales. A partir de una estrategia de camuflaje, introducen tópicos de corte psicológico y sociológico. Directores a los cuales les interesa un posicionamiento cuestionador sobre determinadas realidades sublimadas o sumergidas en el silenciamiento. En este caso, la preocupación se vincula con los espacios periféricos y marginales o con ciertas formas de religiosidad popular, donde la expresión estética concentra su atención en un discurso de corte sociocultural.

Hay quienes sobresalen por la connotación intimista de sus clip, donde la preocupación central es el sujeto en su conflicto existencial, relacionado directamente con el espacio de representación. El instrumental cinematográfico está siempre en función de una línea de pensamiento clara, y su trabajo funciona bajo una perspectiva dinamitadora de los propios presupuestos fundacionales del clip. El performance musical y el protagonismo de la música quedan relegados a un segundo plano, cediendo paso a la dramaturgia. Este procedimiento estético intenta catapultar el sentido mismo del video musical como formato publicitario con particularidades específicas, y pone en crisis el concepto de video clip al efectuar un proceso que busca la ampliación de su sentido. Al equiparar video clip, vídeo arte y video performance, no reconocemos eficazmente de qué manifestación se trata realmente, pues difumina fronteras entre arte y publicidad.

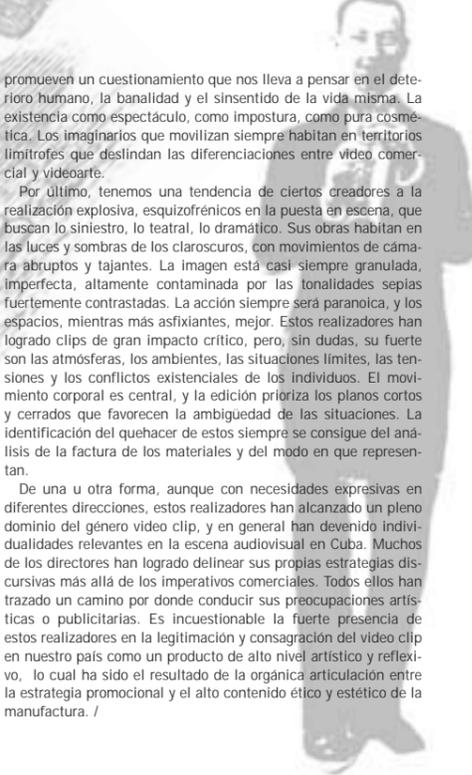
Entre estos procederes que promueven la reflexión crítica analizamos videastas con una estética peculiar en la que la vocación creativa debe entenderse como la ampliación del sentido de la obra musical. Es decir, la expresión visual es la manera de concretar y graficar la potencia del texto verbal, pues existen una identificación ideológica y un posicionamiento cultural que fluyen de una expresión a la otra conformando un proyecto creador integral que sobrepasa los fines publicitarios. En este sentido, las piezas audiovisuales resultantes son el manifiesto visual de la reflexión musical. Una reflexión centrada sobre todo en el presente social y cultural cubano. Son estas una representación del sujeto urbano, marginal, desamparado en su contexto vivencial. Los videocreadores apelan a la poética de la marginalidad trascendiendo los límites locales para referirse a la marginalidad de nuestra condición periférica. En la focalización de determinadas identidades grupales proponen un mapa de nuestra condición subdesarrollada y subalterna, identificándose con la algidez de ciertas problemáticas vinculadas al devenir histórico y social de nuestra sociedad, y a partir de esta reflexión extienden su cuestionamiento hacia conflictos más globales.

Vale destacar que para algunos de estos realizadores el video clip es una alternativa de creación, un medio que les garantizó prestigio y oficio para acceder a otras manifestaciones audiovisuales como el cine, esto, por supuesto, sin abandonarlo. Hay otros que han apostado todo al clip y en este han encontrado las posibilidades para desarrollar su caudal creativo sin necesidad de recurrir a otros géneros audiovisuales. Se da el caso de artifices altamente cotizados por las disqueras y los músicos que centran su atención en los recursos visuales y en el modo de representación, buscando amparo en las técnicas de la gráfica y los recursos de la animación, creando espacios imaginarios, virtuales, donde predomina la forma sobre el contenido. La exaltación del color, la manipulación de los objetos, el espacio y el tiempo, son algunas de las características de estos realizadores. La narración es casi siempre un pretexto para el despliegue del espectáculo visual. Se acomodan en la mezcla de diferentes soluciones compositivas y técnicas, de manera que sus piezas son, por lo general, un despliegue de artilugios y trucos creados en posproducción. Los episodios son, casi por generalidad, productos de la imaginación, de ahí que los entornos eviten cualquier parentesco con un contexto real específico. Las historias son siempre pretextos para el despliegue creativo y tecnológico. El contexto situacional tiende a ser abstracto o es simplemente telón de fondo. Lo fundamental para estos creadores es lograr el placer visual, espontaneidad, dinamismo, y en función de ello se estructura todo lo demás.

Otros videastas establecen un diálogo muy interesante con el lenguaje de la publicidad, utilizando sus pautas con pretensiones de un discurso autorreferencial. Los códigos que trabajan los extraen del mundo del espectáculo y la moda. Entienden los ardes de la publicidad y a ella se deben. Casi siempre encontraremos en sus clip los cánones de representación femenina con que trabajan la fotografía y el comercial de moda. Las tonalidades del color, su exaltación, las texturas y la composición, están dotadas de cierta frivolidad intencional en la mayoría de los casos. Sin embargo, ello siempre está implementado desde una estética vinculada a las prácticas artísticas. A partir de esto, los directores



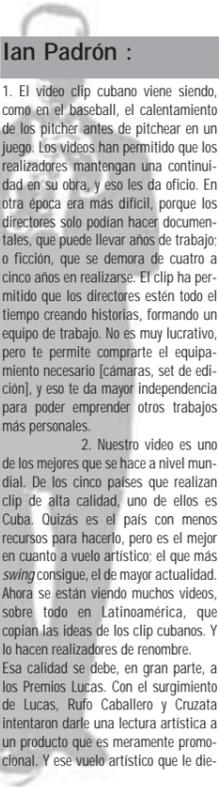
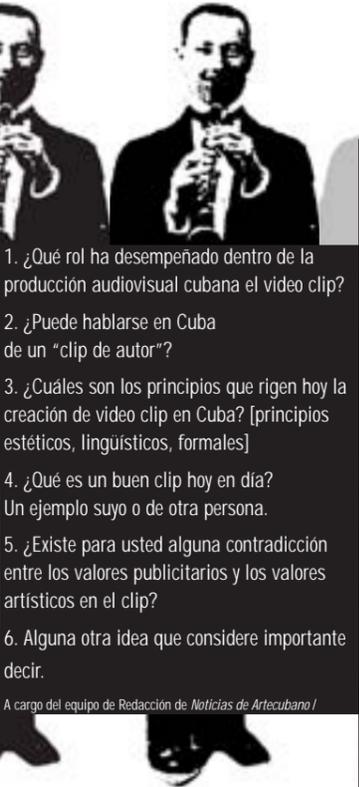
Pavel Giroud / Video para orquesta Sensación /



promueven un cuestionamiento que nos lleva a pensar en el detector humano, la banalidad y el sinsentido de la vida misma. La existencia como espectáculo, como impostura, como pura cosmética. Los imaginarios que movilizan siempre habitan en territorios limítrofes que deslindan las diferenciaciones entre video comercial y videoarte.

Por último, tenemos una tendencia de ciertos creadores a la realización explosiva, esquizofrénicos en la puesta en escena, que buscan lo siniestro, lo teatral, lo dramático. Sus obras habitan en las luces y sombras de los claroscuros, con movimientos de cámara abruptos y tajantes. La imagen está casi siempre granulada, imperfecta, altamente contaminada por las tonalidades sepias fuertemente contrastadas. La acción siempre será paranoica, y los espacios, mientras más asfixiantes, mejor. Estos realizadores han logrado clips de gran impacto crítico, pero, sin dudas, su fuerte son las atmósferas, los ambientes, las situaciones límites, las tensiones y los conflictos existenciales de los individuos. El movimiento corporal es central, y la edición prioriza los planos cortos y cerrados que favorecen la ambigüedad de las situaciones. La identificación del quehacer de estos siempre se consigue del análisis de la factura de los materiales y del modo en que representan.

De una u otra forma, aunque con necesidades expresivas en diferentes direcciones, estos realizadores han alcanzado un pleno dominio del género video clip, y en general han devenido individualidades relevantes en la escena audiovisual en Cuba. Muchos de los directores han logrado delinear sus propias estrategias discursivas más allá de los imperativos comerciales. Todos ellos han trazado un camino por donde conducir sus preocupaciones artísticas o publicitarias. Es incuestionable la fuerte presencia de estos realizadores en la legitimación y consagración del video clip en nuestro país como un producto de alto nivel artístico y reflexivo, lo cual ha sido el resultado de la orgánica articulación entre la estrategia promocional y el alto contenido ético y estético de la manufactura. /



Ian Padrón :

1. El video clip cubano viene siendo, como en el baseball, el calentamiento de los pitcher antes de pitchear en un juego. Los videos han permitido que los realizadores mantengan una continuidad en su obra, y eso les da oficio. En otra época era más difícil, porque los directores solo podían hacer documentales, que puede llevar años de trabajo; o ficción, que se demora de cuatro a cinco años en realizarse. El clip ha permitido que los directores estén todo el tiempo creando historias, formando un equipo de trabajo. No es muy lucrativo, pero te permite comprarte el equipamiento necesario [cámaras, set de edición], y eso te da mayor independencia para poder emprender otros trabajos más personales.

2. Nuestro video es uno de los mejores que se hace a nivel mundial. De los cinco países que realizan clip de alta calidad, uno de ellos es Cuba. Quizás es el país con menos recursos para hacerlo, pero es el mejor en cuanto a vuelo artístico; el que más *swing* consigue, el de mayor actualidad. Ahora se están viendo muchos videos, sobre todo en Latinoamérica, que copian las ideas de los clip cubanos. Y lo hacen realizadores de renombre.

Esa calidad se debe, en gran parte, a los Premios Lucas. Con el surgimiento de Lucas, Rufo Caballero y Cruzata intentaron darle una lectura artística a un producto que es meramente promocional. Y ese vuelo artístico que le die-

ron determinó que el público cubano, los propios músicos y los realizadores, vieran al video como una obra de arte, como un medio para expresarse. Mientras en otros países los realizadores no quieren ponerle su nombre al clip, en Cuba muchos se han dado a conocer por hacer clip, y le ponen su firma y sello personal al video. A veces son mini películas o documentales. Y eso no pasa en otros países, donde el video es solo un modo de ganarse la vida, y los directores no suelen expresarse a través de él como realizadores. Pero aquí los críticos, el público y, en general, todo el mundo, espera que tú hagas tremendo clip, y te van poniendo la parada alta. Entonces los realizadores se esfuerzan por hacer el clip más elaborado, el que tiene la mejor idea, el que está más en sintonía con los conceptos que se mueven a nivel mundial. Todo eso ha generado una sana competencia.

3. Hoy cualquiera tiene una cámara en su casa y graba un video. Se piensan que por poner a un grupo a cantar y filmarlo ya están haciendo un clip. Y eso no es así. Esto es una profesión. Los realizadores tenemos un entrenamiento para saber cuándo termina un plano y cuándo empieza otro, para sentir la afinación, el tono. Y mucha gente no tiene ni idea que eso existe, entonces pone y pone plano. El noventa por ciento de esa realización empírica, que nosotros llamamos aficionada, convive con las producciones de los profesionales. Por otro lado, están los jurados, que a veces no tienen la preparación necesaria para decidir qué es un buen clip, y premian cosas aficionadas. Pero en medio de todo ese ajijaco, hay una vasta producción de más de doscientos videos al año. Eso es una producción alta para un país como Cuba.

Algo que nos falta es tener un canal de televisión que transmita veinticuatro horas música cubana. Eso permitiría que un video saliera al aire muchas veces, y cumpliría mejor su función promocional, ganaría más fuerza y alcance. En Cuba un video se pasa muy poco por la televisión, cuando más quince o veinte veces; mientras en un canal como MTV o HB1u otro como *More Music* [no sé si aun existe este último], un video se transmite tres o cuatro veces al día, en una semana pasa veinte veces, y en un mes cien.

4. Un buen video clip es aquel que pone primero al artista y luego al realizador. Es el que logra tener una idea base, un tono bien logrado, y lleva al espectador a una emoción. Hace poco vi un buen video de Alejandro Pérez para Descemer Bueno. El video se llama *Ella*, y parte de una idea sencilla. Pero esas ideas sencillas consiguen grandes videos. Cada vez es más difícil en Cuba batear un *hit*, volviendo a comparar la situación del video con el baseball. El pitcheo, como dicen los regueteros, está duro y bajito. O sea: difícil.

5. Es un error poner primero los valores artísticos y luego los promocionales. La Sociedad General de Autores de España, que es la encargada de regir la cuestión del derecho de autor por la transmisión de los audiovisuales, explica que el video clip aun no está considerado a nivel mundial como una obra de arte, sino que es un apéndice del disco. De hecho, no pagan por transmitir un clip. El video que logre incorporar valores artísticos poniendo al artista por delante, colocándolo en la preferencia del público, ese es un buen material. Por ejemplo, nadie puede decir que *Thriller*, de Michael Jackson, no tiene un buen trabajo de fotografía, maquillaje,

coreografía, ambientación; sin embargo, es comercial: pone a Michael en el atractivo del público. O el video de Madonna, *Material Girl*, que tiene tremenda realización [ambientación de época, coreografía, Broadway] y es comercial. Hay un video paradigmático, del grupo A-Ha, *Take on me*, que tiene un vuelo artístico elevado, en el que se utiliza una técnica compleja, el rotoscopio; pero cumple su función publicitaria.

Pero en Cuba hay mucha gente que quiere expresarse, ganar un premio, y al jurado al final no le interesa si el video cumple su función promocional, sino el “arte” en el video. Entonces hay muchos clip con altos valores artísticos, pero no pegan la canción, o sea, no publicitan al artista ni están en sintonía con el público al que se dirige el músico. Eso es un error grave de concepto. Mientras tanto, los realizadores que sí saben lo que es un clip no son valorados ni apreciados. /

Santana :

1. Sin lugar a dudas el clip que se produce en la Isla ha influenciado a la creación audiovisual no solo a niveles de lenguaje, sino también a escalas productivas. En Cuba, el papel del clip se ha movido desde la vocación de búsquedas, a finales de los 80 y comienzo de los 90, hasta la reafirmación cuasi industrial de la última década. En todos los casos, el rol ha sido el mismo: provocador, a veces excesivamente esteticista o de irrefrenable afán descubridor. Creo que por momentos ha sufrido de excesos que atentan contra su propia esencia como género.

2. Yo preguntaría que es ser un autor. Dos: ¿somos autores porque intentamos dinamitar constantemente las raíces de la fatigada estética clip o porque no respondemos a exigencias de un férreo mercado musical que depende de la comunicación para encauzar sus productos entre el gran público?Tres:

¿resulta positiva la postura de permanecer alejados de las corrientes actuales de la mercadotecnia? Cuatro: ¿somos autores por no estar influenciados de la enfermiza globalización? ¿Que parámetros cumplen Michel Gondry o Spike Jones, por solo citar a dos exponentes del género, para ser considerados autores? ¿Estamos preparados para ese gran reto de considerarnos renovadores de la estética de las atmósferas supra reales y los cortes más o menos acelerados? A veces pienso que se ha revestido al video clip en Cuba de responsabilidades culturales propias de otros formatos.

3. Recuerdo con nostalgia los comienzos de este siglo. Fue un momento donde cada parpadeo frente a una cámara tenía un elevado valor de emoción. La llamada época de oro entre nosotros los directores estaba permeada de un gran valor cultural. A ciencia cierta, todos conocíamos nuestro papel. Hoy las cosas me parecen distintas. Creo que nos rodea el vacío y la confusión. El hecho de comprar una cámara, no te identifica como director de cine. Si algún día me hago de una FenderStratocaster, no significará que grabe un disco tratando de imitar a Hendrix. De todo modos, no me hagan mucho caso: quizás estoy envejeciendo...

4. Esa es una pregunta muy difícil. Hace unos días, en medio de un terrible desvelo, revisé unas piezas mías y me encantaron. Otras, quise arrancarlas de la memoria del público. Ahora bien, en la Isla y fuera de ella contamos con directores que bien pueden ser la envi-

dia de cualquier industria: Fundora, Giroud, Ureta, por solo mencionar a algunos que quiero muchísimo por sus valores humanos y estéticos.

5. Para mí nunca existió la contradicción. La publicidad es un género que se sustenta sobre el vehículo arte. Quizás un spot esté más metido en forceps formales y de tiempo por su inevitable destino que el propio video clip, que ante todo debe cumplir el régimen musical para el cual es creado. Ahora bien, en cuanto a códigos, elaboración de atmosferas, cuidado visual y sobre todo la vocación promocional de la pieza, los convierte casi en hermanos gemelos. Quizás por pensar de ese modo, tengo solamente catorce premios Lucas.

6. To clip or not to clip, thats de cuestión... /

Luis Najmías :

1. El video clip en Cuba fue, sobre todo en la década pasada, un pseudosustituto de otros géneros que eran muy difíciles de realizar, tanto cortometrajes de ficción como documentales [por las limitantes económicas]. Entonces muchos directores se formaron en el mundo del video clip, autores que hoy ya han dirigido largometrajes de ficción. El clip era un medio y no un fin en sí mismo, aunque era una excelente posibilidad de filmar con recursos, sobre todo a nivel tecnológico y de equipamiento, además de probar a nivel narrativo diferentes maneras de contar historias. Ya en esta década, con el salto tecnológico que se ha experimentado, los directores jóvenes muchas veces dirigen cortos de ficción sin haber hecho nunca un video clip, y hay directores que hacen videos clip que no tienen intenciones de hacer ficción. Siento que hay más especialización.

2. A partir de que todos esos directores probaran sus ideas, sistemas narrativos y recursos cinematográficos en los videos clip, podría pensarse en un clip con una elaboración muy alta. La escasez de otros productos audiovisuales ha sobredimensionado la importancia del video clip en nuestro universo audiovisual. Decir clip de autor a mí me parece exagerado, porque no podemos olvidar que el clip es meramente un producto publicitario que se hace para vender discos y promocionar al músico. Si el cantante o la disquera quieren un carro de los años cincuenta, muchas chachas bailando con poca ropa, un poco de pelea o una azotea con vista a La Habana, todo el mundo la pone, independientemente de la idea que tuvieron inicialmente. Creo que eso te aleja bastante de ser un autor. Si creo que ha habido por parte de los directores una voluntad de lograr resultados visuales y narrativos de gran calidad; resultados que exceden los presupuestos con los que se cuenta, muchas veces cobrando poco o nada, solo con la voluntad de lograr un producto especial. Esta misma voluntad de probar cosas determina, a veces, que se hagan videos donde el músico se ve muy poco; o se hace un clip que nada tiene que ver con la canción o con el género musical. Es realmente un equilibrio meta=estable, con la balanza inclinada ligeramente a favor de la creatividad.

3. Para mí hay básicamente tres tipos de video a nivel de estructura: el video clip narrativo, que cuenta una historia y el músico actúa o se inserta dentro de ella; el video clip interpretativo, donde el músico toca, sea en vivo con fans y

5 >

A pag. siguiente »

> Joseph Ros



< Luis Najmias [cont] /

publico o sin publico, todo eso en un ambiente visual que intenta ser atractivo: el video clip visual, donde prima un concepto de la potencia de la imagen en sí misma, sostenido por un solido trabajo de fotografía, dirección de arte y maquillaje. Por supuesto, también encuentras videos que mezclan esas tres formas, pero creo que siempre hay una que prima, y eso a veces marca a los directores con un estilo personal de trabajo, lo cual me parece muy bien. A mi como director me interesa mucho el clip narrativo con una carga fuerte de visualidad y concepto, por mi formación cinematografica. Me gusta mucho que mis videos estén llenos de detalles y guiños que el espectador pueda descubrir en un segundo o tercer visionaje, y que eso los haga reflexionar.

4. Decir qué es un buen clip pasa por el gusto personal, pues también depende de la música. En Cuba tenemos la tendencia a separar el clip de la música para el que fue hecho, y eso es un gran error. Imagen y sonido se convierten en un díptico inseparable, y en los grandes videos se potencian uno al otro. Y la formula no existe. El éxito es relativo, dos videos que son semejantes, tanto en calidad de la música como en el resultado final, puede ocurrir que uno sea un boom mediático y el otro pase desapercibido. Después de haber fotografiado más de ciento cincuenta videos clip y haber dirigido quince me cuesta un poco elegir. Prefiero hablar de videos que me gustan, algunos en los que he colaborado o he dirigido, más allá de si son buenos, mejores o peores que otros. De los que he fotografiado en orden cronológico *Arráncame la vida y Maracuya*, de Pavel Giroud, *Cuando me dijiste adiós* de Santana, *Chica bonita*, de Bilko Cuervo, *No pierdas tiempo*, de Lester Hamlet, *Con la misma loca*, de Julio César Leal e Ismar Rodríguez, *No te olvido*, de Joel Guilliam, *Frio*, de Josep Ros, *¿Qué voy a hacer sin ti?*, de Manuel Ortega. De los que he dirigido estoy muy feliz con *Gente y Solos tu y yo* con Raúl Paz [con quien he tenido una colaboración muy especial], *Cuando vuelvas*, con William Vivanco [un video hecho completo con foto fija] y *Reflejo condicionado* con Diego Gutiérrez, que es uno de mis últimos videos.

5. No hay contradicción, simplemente hay jerarquia, normalmente ha de primar lo publicitario, de hecho, los spots publicitarios se hacen con un story board muy preciso. Es parte de la inteligencia y creatividad del director defender una idea que considere atractiva sin renunciar a los elementos relacionados con lo publicitario. Como en Cuba lo publicitario hoy no tiene mucho desarrollo, supuestamente prima lo artistico, convirtiéndose esto en una espada de Damocles sobre el propósito primario del video clip: vender. A veces funciona y a veces no. /

1. Nosotros tenemos una realidad muy particular, en la que el clip ha venido a salvar la necesidad de los realizadores de producir audiovisuales: ha llenado el vacío que existía en el cine y ha suplido la ausencia de obras. Lucas ha jugado un papel importante en todo eso: ha creado un espacio para que el video sea exhibido, promovido, analizado.

Hacer ficción o documental es extremadamente difícil y costoso: no sucede lo mismo con el video clip. Muchos directores se han entrenado con él. De ahí que sea mas bien un ejercicio. A través del clip el realizador se expresa, y lo hace con frecuencia.

2. Todos los realizadores somos autores, incluso los que deciden hacer su obra con temas muy comerciales, eso también es un tipo de autoría, porque sabes que encontrarás una forma especifica en ellos. Y en ese sentido, creo que autor y estilo son dos palabras que pierden la frontera de sus significados.

En Cuba hay realizadores que se van más allá de las formulas habituales para hacer un video clip. Son directores que tratan de romper todo el tiempo con las normas. Y eso le imprime originalidad a los trabajos y le da un carácter de “autor” al video.

En nuestro país la autoría en el clip se debe, en gran medida, a que los realizadores hacen lo que les da la gana. Aunque a veces a algunos se nos pudiera ir la mano, y olvidamos que el clip es un género para publicitar a los músicos: no obstante, gracias a eso salen cosas muy buenas.

3. Hoy se logran mejores videos, aunque quizás antes habia materiales más originales. Ahora, si hablamos del desarrollo tecnológico que existe hoy en Cuba, pues claro que hay una gran diferencia. La tecnología ha condicionado, por una parte, que muchas personas puedan llegar a hacer un clip: por otra, los realizadores que ya venían trabajando han encontrado nuevas formas de creación, y pueden proponerse hacer cosas atrevidas, osadas. La tecnología nos ha llevado a concebir los clip de manera diferente: aunque después nos pasemos cuatro meses posproduciendo y el músico quiera matarnos. Antes en una semana lo tenías todo filmado, editado y posproducido. Hoy se trabaja con muchos elementos de posproducción, no solo para retocar la imagen, sino para incorporar a la escena cosas que no existen físicamente. Eso te abarata los costos, porque no es lo mismo armar un set, que construirlo en la máquina.

Por ejemplo, el video de Víctor López para Osamu, en el que aparece un zepelín volando por toda La Habana. Quizás eso podía hacerse en Cuba a principios de los dos mil, pero quedaba demasiado falso y el efecto de realidad no se lograba. El publico no conseguia conmoverse con la imagen.

4. Un buen video clip es ese que sin dejar de ser artistico cumple su función publicitaria, y logra ubicar al músico en un mercado. En el caso de Cuba, el clip posiciona al musico dentro la gente y en el mercado del disco. El video no solo puede funcionarle al realizador como su gran obra, también tiene que servirle al artista. Cuando un clip logra eso, entonces es exitoso. Algo así me sucedió con el video que hice para M Alfonso. Me sirvió a mí, pero a ella la lanzó en su carrera como cantante solista.

Esta es mi lista de buenos clip: *Con la misma loca*, para Charanga Habanera, de Ismar Rodríguez y Julio César Leal; *La bala de Billy*, para Pupy y los que Son son, de Ismar Rodríguez y

Julio César Leal; *La pelota de la Suerta*, para Surcaribe, de Rudy Mora y Orlando Cruzata; *Apagón Total*, para Eddy K, de Bilko Cuervo; *Arráncame la vida*, para la Orquesta Sensación, de Pavel Giroud; *Para que sufras*, para Raquel Bigorra, de Lester Hamlet; *La sesión*, para Osdalgia, de Lester Hamlet; *Que pasa*, para Orishas, de Edoard Sallier; *?*, para X Alfonso, del propio X Alfonso; *Bailando Suiza*, para Harold López Nussa, de Raupa, Nelson Ponce y Edel Rodríguez.

5. Artísticamente, para hacer un video siempre parto del tema que va a defender. Eso me lo da todo: la atmosfera que lleva, el tono... a partir de ahí viene lo demás, que es inexplicable, porque siempre llega de muchas maneras y nunca es igual.

Está claro que en muchos de mis procesos creativos participan la plástica y el cine. Algunas veces también apelo al teatro, la poesía: es muy diverso.

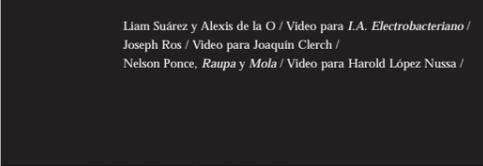
El otro ingrediente fundamental [o pie forzado] es el artista. El video clip tiene una regla básica: el realizador debe lidiar con los intereses del músico, y llegar a un punto conciliador donde el valor artistico no sea afectado. Muchas veces los músicos se acercan a los realizadores, y no siempre a causa de bajos presupuestos, en busca de obras realmente mediocres en su concepción, solo con el interés de que su aspecto comercial elemental esté cubierto. Podemos justificarlo por el ego de algunos, por la ignorancia de otros, o por la incultura, el desconocimiento, o todos a la vez. Por ejemplo: los artistas que superficialmente solo se preocupan por su imagen [cómo salen ellos en pantalla] y lo demás no les importa. –“Eso es metatranka del realizador y no hay que invertir recursos [económicos o no] en ello”-. Eso ha pasado siempre, solo que ahora se nota más porque el volumen de clip ha aumentado y la cantidad de directores también.

Yo he tenido mucha suerte en ese aspecto. Tengo que se ser justo: la mayoría de los intérpretes con los que he trabajado me han dado libertad absoluta, y todo porque siempre esperan de uno lo mejor y no quieren ser ellos mismos los que limiten que eso suceda. No todos los realizadores corren con esa suerte, y muchos participan del juego de la mediocridad.

Ahora se produce mucho video para centros nocturnos, discotecas y bares con esas características. Solo que en esos espacios funcionan. Las personas no van buscando imagen, aunque no deja de ser un complemento importante. Hay muchos realizadores viviendo de eso. Les puedes llamar realizadores o no, pero están haciendo ese tipo de videos. El problema es cuando ese tipo de materiales llega a la televisión. /

Raupa :

1. El video clip es un producto publicitario, y maneja estrategias para vender, ya sea a un artista, a un disco o a una actitud de moda o no. Pienso que a nuestro país le hacia falta una inyección de visualidades diferentes a lo que comúnmente se mostraba en la televisión. Pocos hacían videos musicales a inicios de los 90, recuerdo los que ví de Van van, Tanya, Carlos Varela o Dandén, filmados tanto en video o en cine. La tecnología era difícil de encontrar, pero muchos directores lo consiguieron y dejaron en la historia buenos videos, a pesar de que la audiencia no acostumbraba a interactuar con este tipo de materiales y mensajes audiovisuales. Hoy tenemos a Lucas, toda una plataforma de comunicación, no solo de videos musicales, sino de mensajes que funcionan dentro de su campaña anual. No lo veo solo como el programa del video clip, sino como uno de los termómetros más efectivos de la calidad audiovisual en Cuba. El video musical se desarrolla, y con él todos los patrones y pautas establecidos. Es uno de los mejores ejercicios que he conocido para crear. Ahora la tecnología digital es más cercana y amigable, por lo que muchos han transitado ya por el video clip, y todos los años se ven excelentes trabajos que demuestran la capacidad de quienes lo hacen.



Liam Suárez y Alexis de la O / Video para I.A. Electrobacteriano /

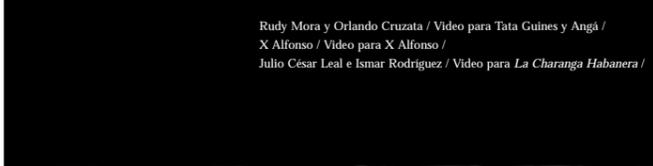
Joseph Ros / Video para Joaquín Clerch /

Nelson Ponce, Raupa y Mola / Video para Harold López Nussa /



2. El Video clip, ha lanzado realizadores al reconocimiento publico de una forma impresionante. Excelentes directores, con equipos de primer nivel han realizado trabajos de talla Internacional, incluso realizadores más independientes han apostado por trabajos más “de autor”, los cuales desde mi punto de vista tienen una búsqueda más conceptual de los mensajes y como se presentan. Creo que el clip de autor es necesario, es donde se plantean las pautas más solidas y atrevidas, sin descartar que un balance entre lenguajes sería óptimo para un mejor resultado. Yo me identifíco mucho con el clip de autor, por otro lado mi formación como diseñador me obliga a que un producto publicitario debe tejerse desde el principio sin dejar ningún cabo suelto. Por esto, siempre Nelson, Edel, y yo nos inclinamos a tratar de balancear la historia, y que tenga un poco de las dos partes.

3. Desde lo que veo, creo que son producciones que se enfrentan en uno o dos días de filmación como máximo. Al ser así, se necesita un buen equipo técnico y de producción detrás de todo y en muchas ocasiones el presupuesto es muy necesario. Hoy existen muchos videos “facilistas”, y dentro de la mayoría una parte tiene una buena realización, una fotografía, dirección de arte y edición impecables, modelos, actores, un montón de extras, y funcionan.



Rudy Mora y Orlando Cruzata / Video para Tata Guines y Angá /

X Alfonso / Video para X Alfonso /

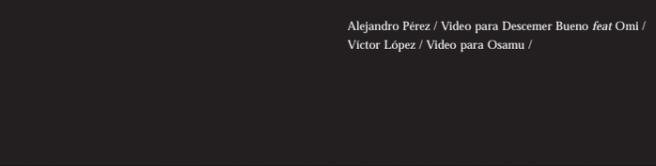
Julio César Leal e Ismar Rodríguez / Video para La Charanga Habanera /



Un video musical debe tener todo lo antes dicho, y técnicamente funcionar, ese es el principio, pero debe llamar también a reflexiones, no solo estéticas sino sociales y educativas, y además debe ser divertido, profundo o dramático.

4. Mira, a mí me gustan muchos videos hechos en Cuba, y quizás uno de los que más me gusta es bastante experimental, trae una enseñanza clara y es instrumental. Me refiero a 100%, de Nacional Electrónica. es un video que veo casi todos los días, y me ayuda a pensar que se pueden hacer cosas balanceadas, independientemente de la estética que maneja este dúo o al gusto del público en general. Alcanza un nivel de entendimiento la música con la imagen muy bien logrado y divertido.

5. Nunca me ha parecido que hay ninguna contradicción, se utiliza “lo artistico” para publicitar a nuestros artistas, que tanto reconocimiento necesitan, eso es algo bueno. Que cada director y su equipo piensen en códigos estéticos, en épocas, vestuarios, hitos del arte y apropiaciones de estilos, puede hacer la diferencia entre un buen video y uno mediocre. Entonces la contradicción no existe. Quien no se vale de todas las herramientas que están a su alcance para crear una obra, le costará más trabajo llegar a tener una obra interesante. /



Alejandro Pérez / Video para Descemer Bueno feat Omi /

Víctor López / Video para Osamu /



Víctor A. López :

1. He dirigido proyectos de audiovisuales como cortometrajes, publicidades y videos musicales. Además de crear los guiones he realizado los efectos visuales de mis trabajos, lo que ha motivado que algunos realizadores se me acerquen para que realice los efectos visuales de sus propios proyectos.

2. En mi opinión se pueden ver algunos ejemplos en Cuba de “clip de autor”, aunque creo que no muchos ejemplos. Pienso que es difícil realizar un video de autor cuando constantemente se saca la cabeza para ver afuera lo último de las mejores realizaciones en materia de clip y publicidad, para luego armar una idea supuestamente “inspirada” en alguna obra donde la referencia directa de algunos trabajos es obvia. Creo que realmente un creador de “clip de autor” debe buscar más adentro que afuera y no estar siguiendo caminos ya trazados por códigos de realización de otros artistas.

También pienso que para hacer un buen clip primero hace falta un buen tema musical, pues he visto clip de excelente factura por parte de la imagen, pero el tema no ha estado del todo bien, y es como disparar con un cañón un proyectil de trapo: llega pero no mata. El adhesivo más importante de un clip pienso que es la música. Estos son algunos ejemplos de lo que es para mí un buen clip: *Bailando Suiza*, para Harold López Nussa, de Nelson Ponce, Raupa y Mola. Me parece excelente la manera de trabajar de estos realizadores y la visualidad general que tiene el clip, además de ser un trabajo con rigor y sin facilismos.

No todo está inventado, falta mucho por crear sin mirar atrás. Yo: ¿Por qué hay que esperar a que alguien lo haga primero? preferiblemente alguien del exterior, para entonces decir “se puede, es valido”. En eso consiste para mí lo que debe ser un video de autor.

3. No respondo.

4. Un clip bueno hoy en día es uno que no deja que te levantes, y te mantienes frente a la pantalla. Pienso que es importante que el clip llame la atención. No debemos perder de vista que el clip, por lo general, es una publicidad y debe tener gancho, pero también una idea que sea novedosa y correctamente ejecutada. Muchas veces pensamos que con la buena idea ya está incluido todo lo demás, no es así: una buena idea mal ejecutada es tan disfuncional como una mala. El arte no es todo forma, tampoco es todo concepto.

No todo está inventado, falta mucho por crear sin mirar atrás. Yo: ¿Por qué hay que esperar a que alguien lo haga primero? preferiblemente alguien del exterior, para entonces decir “se puede, es valido”. En eso consiste para mí lo que debe ser un video de autor.

El Boom Boom, para Baby Lores, de Alejandro Pérez. En mi opinión una idea simple pero con una realización y fresca que hace al clip altamente efectivo y dinámico.

Gimborá, para Djoy de Cuba, de Genda León. Me encanta el minimalismo de este clip, al punto que me molesta, creo que es realmente un clip de autor que se separa de los códigos formales y estéticos que se trabajan en el clip de hoy en Cuba, además del excelente remix de Djoy de Cuba del famoso tema del Benny.

5. Nunca he realizado un clip pensando que sea una obra de arte, pues para mí no lo es. Ni siquiera me interesa que sean considerados como tal. En la sociedad está estandarizado el arte como lo más sublime de la creación del ser humano, cuando para mí no es así. La creación artistica es una más, como cualquier otra, sin estar por encima ni por debajo de ninguna.

Yo he visto trabajos de publicidad con más rigor y creatividad que muchas obras de arte. Me parece que lo importante es hacer una ejecución con calidad y que transmita la idea de manera creativa y directa, que visualmente sea atractivo. Y no descuidar ni el más mínimo detalle en su realización.

Creo que el valor artistico de una obra va separado del valor comercial. Se miden independientes uno del otro y no son ni directa ni indirectamente proporcionales. También se usa el calificativo de “diferente” como sinónimo de calidad, algo que tampoco va de la mano. /



1. El clip cubano se ha desarrollado paralelamente a la producción audiovisual cubana. Y digo paralelamente, pues es independiente a los costos de producción. Cada día más vemos un aumento importante en la calidad y cantidad de clips que se producen, prueba de esto es las cifras que nos da el programa Lucas. Creo que es hora de que el clip tenga un canal para su promoción, pues ya contamos con una producción suficiente como para sustentarlo, además pienso se lo ha ganado por el desarrollo que ha tenido y la calidad.

2. Yo creo que sí, por mi experiencia personal elaboro todas las ideas de mis clip teniendo en cuenta que es un producto que se quiere vender, en este caso un artista. Creo la historia o la forma que deseo darle para lograr que haya una armonía en el conjunto, todo eso dependiendo del sentimiento que me transmita la canción. Siempre uno, aun sin quererlo, deja una marca en lo que hace, es como un sello personal a través del cual otras personas reconocen tu trabajo, aun sin saber que es tuyo.

3. No creo que exista diferencia respecto al clip que se hace en Cuba y el que se realiza fuera de la Isla. Si en algo radica esta diferencia es en los presupuestos que se emplean en la realización, los cuales, por supuesto, a veces conspiran contra nosotros. Pero creo que eso, lejos de limitarnos, nos ha hecho esforzarnos más para que con nuestro ingenio y un bajo presupuesto podamos conseguir algo con lo que estemos complacidos no solo nosotros sino también el artista, y el público, que es el destino de nuestro trabajo. Los principios son los mismos que rigen en el mundo entero y depende mucho del tipo de música o del artista al que se le realiza el clip.

4. Para que un clip funcione tiene que tener, primero, una buena canción; segundo, un buen artista que defienda la canción; y tercero, que visualmente no esté divorciado de la canción. Ya aquí está el toque individual que cada director le da: puede hacer o no la diferencia. Lo más importante no puedo decirte que es, pues es algo mágico que, a lo mejor sin pensarlo, encanta a las personas y se vuelve un éxito.

5. Como dije con anterioridad, para mí el clip es una publicidad, tu estás tratando de vender algo, en este caso es a un artista, pero funciona de igual manera. No creo que haya contradicción siempre que se mezclen las dos cosas en función una de la otra. Al final, el objetivo es el mismo: promover un producto visualmente, que, en mi opinión, es la mejor forma. /

¿Desde qué perspectiva considera que debe asumirse hoy en día el estudio de la

Justo Planas :

Desde la perspectiva del espectador. Los críticos e investigadores cinematográficos son, entre otras cosas, mediadores. Una de sus funciones es la de enriquecer la recepción que los espectadores realizan de un filme, porque en calidad de especialistas pueden situarlo en un contexto estético y social, porque cuentan con las herramientas para comprender y sistematizar los significados que corren bajo la expresión más epitelial de una obra. Son quizás estas las necesidades que la crítica debe satisfacer, si atendemos al lector cubano del siglo XXI, al lector que consume cierto género, cierta cinematografía. Ya no vivimos los tiempos en los que la información factual de una obra era de difícil acceso: entonces el crítico debía desdoblarse y hacer sinopsis, revelar algunos datos del director o de los actores y divulgar las circunstancias en que el filme fue rodado. Hoy, incluso con los estrenos cubanos, se respetan ciertas etapas según las cuales primero se publican [especialmente en cubacine.cult.cu, pero también en otros medios] noticias sobre la realización de una película, luego vienen las entrevistas a los artistas involucrados y más tarde aparece el estudio crítico de la obra. Si en este último momento, el especialista entrega una especie de remedo de datos circunstanciales que ya el público maneja, queda baldío el terreno de las ideas, quizás uno de los más útiles para la comprensión masiva de un fenómeno artístico. Es algo que sucede con frecuencia: se llenan cuartillas con información y se pretende, bajo las apariencias de un estilo literario, hacerla pasar por juicios de valor. Por otra parte, la democratización del acceso a los medios y el internacional desplazamiento del consumo "cinematográfico" de las salas de cine a los televisores domésticos permite hablar de una "producción audiovisual cubana" que no se restringe al ICAIC, y de un consumo que no depende de lo que estrenen el Yara o la Cinemateca. La crítica, quizás debido a las publicaciones que la acogen, no ha despertado a este fenómeno y continúa mayormente refiriéndose a los filmes solo cuando aparecen en el circuito de salas del país. Esto provoca que títulos como *Pablo* de Yosmani Acosta [2012] formen parte de la agenda cinematográfica del público, que desde hace meses copia el filme de una flash a otra: y continúan casi ignorados por la prensa. En el caso de otras películas, incluso algunas del propio ICAIC, se estrenan primero en los televisores de casa, gracias a las extendidas redes clandestinas de alquiler: y la crítica viene a pronunciar-se varios meses después, enajenada por cuestiones de tiempo de sus funciones más inmediatas. El gusto y la comprensión popular de un filme cubano [o internacional] vienen a ser regulados entonces por los acercamientos impresionistas de quien los alquila, y pasan de PC en PC sin que el espectador promedio se arme con los anticuerpos que, sin duda, ofrecería el criterio de un especialista. Por este motivo, creo que el estudio de la producción audiovisual cubana no debe dissociarse del escenario donde opera y este escenario obliga a comprender no solo al filme sino también a su espectador inmediato. /

Luis Garciga :

La producción audiovisual cubana es un objeto de estudio amplísimo: no obstante, la perspectiva que ha de primar debe ser de actualización y de integración. Los estudios que conozco alrededor del tema, aunque valiosos, parten de un análisis cronológico historicista y reduccionista, desarrollándose desde los productos que han circulado en circuitos específicos: las salas de cine, los canales de televisión y las galerías o centros de arte y museos. Se han desarrollado con cierta regularidad y publicado en revistas y libros, pero siempre desde campos de producción designados a partir de los dispositivos técnicos empleados: cine, televisión y videoarte: además de referirse, generalmente, a períodos pasados y ya consolidados lo suficiente como para emitir juicios de valor y caracterizaciones de los mismos.

La producción audiovisual mundial se lleva a cabo desde una ampliación de esos dispositivos técnicos y de su hibridez, y nuestra isla no está exenta de ello. La imparable proliferación de dispositivos capaces de generar imágenes sonoras en movimiento y de ponerlas a circular en una red, sea esta internet o simplemente un grupo de conocidos que se va difundiendo de aparato en aparato alámbrica o inalámbricamente, hace que no solo los desconmutados y veteranos monolitos de circulación-dispositivos tecnológicos deban ser tomados en cuenta. Esta ampliación ha causado no solo novedades fuera de los circuitos específicos ya existentes, sino que los ha modificado intrínsecamente: quedando cada vez más desenfocados sus límites.

Una perspectiva actualizadora e integradora en el estudio del audiovisual cubano no debe estar ajena a esos préstamos, tráfico y contrabandos que se dan en la producción simbólica actual. Profundizar el estudio desde la inclusión de variables en la investigación que contemplen estas modificaciones internas en la televisión, el cine y el arte: así como desde la antropología visual y los estudios visuales para encuadrar el fenómeno en un pla-

Celia y Yunior :

En comparación con la producción audiovisual existente años anteriores, la realización de video cubano ha disminuido. Al menos esto es lo que hemos notado desde nuestra perspectiva como creadores y profesores. Tomando en cuenta la producción de video del ISA, las obras audiovisuales que encontramos en las galerías del país durante el año y la selección que muestra el Festival Internacional de Videoarte de Camaguey, notamos que la producción audiovisual cubana se ha diversificado; pero los lugares a los que ha llegado no proponen caminos estéticos consistentes ni temas novedosos. Hay un acercamiento, más que nada, visual a la imagen en movimiento que esperamos que un artista plástico produzca. El clásico videoarte o la documentación cámara fija se han vuelto habituales. En muchas de las obras y en la actitud de los artistas no queda claro por qué y para qué se está utilizando el video hoy en el contexto cubano. Podríamos analizar los motivos, pero quizás es un poco apresurado hacerlo, aunque uno de los más evidentes es la poca posibilidad de comercialización del video desde La Habana. Para dedicarse por completo a la realización de un producto de difícil comercialización hay que tener espíritu de guerrilla.

Tampoco encontramos a artistas que, de forma natural y por afinidad en sus intereses, decidan compartir sus preocupaciones en encuentros o exhibiciones: lo que limita la posibilidad de encontrar posicionamientos claros, argumentos, tendencias o indicios de un camino. Por otra parte, son pocos los artistas que se dedican únicamente o de manera protagónica a la producción de video, más bien dentro de sus obras enfocadas en otros géneros se encuentran algunos audiovisuales.

Creemos particularmente que en estos momentos la producción artística en general está fuertemente influenciada por un comercio triste y básico que, junto a la falta de cohesión natural entre los artistas, ha logrado parcializar el arte cubano de hoy y dirigirlo a la realización de obras sin riesgo estético y sin intenciones sinceras. Dentro de este panorama el video no tiene demasiada cabida. No obstante, si pensamos en la producción de los últimos años, debemos tener en cuenta la existencia del Festival Internacional de Videoarte de Camaguey, que ha logrado aglutinar parte de la producción y de las discusiones sobre el tema en los últimos cinco años. Ese ha sido un espacio donde ver y hablar de video y no solo del videoarte. Sin embargo, no ha quedado claro ni en este espacio ni en ningún otro, bajo qué perspectiva sistematizar la producción de estos últimos años, qué decir sobre esta, cómo organizar lo que ha sido producido con tanta timidez. Podríamos decir que persisten obras interesadas en el contexto social, otras intimistas y otras dedicadas a la documentación de acciones, pero esto sería demasiado ligero. Todas ellas están matizadas por las condiciones antes mencionadas y en todo caso deberían ser estas condiciones la perspectiva desde la cual analizar qué pasa hoy con nuestra producción audiovisual. /

Carlos Machado / *La piscina* / Ficción /

Celia-Yunior y Luis Garciga / *Corte evaluativo #2* / Video /

no general, todo ello sería muy útil.

Por lo anterior, creo que sería saludable considerar varios aspectos, aventurándome a formular ciertas preguntas que potencien este enfoque y que evidencien los desfases y las anacronías entre el objeto de estudio y la metodología de aproximación al mismo. ¿Cuáles prácticas culturales audiovisuales se están llevando a cabo por nuestra población (tanto desde el punto de vista de la recepción como de la producción)? ¿Qué nombres llevan y qué objetivos declaran los principales eventos cubanos competitivos alrededor del audiovisual? ¿Qué categorías se consideran en las divisiones y premiaciones? ¿Qué criterios se aplican para poner fuera de concurso o como muestra especial ciertos trabajos contemporáneos? ¿Qué relación guardan los planes de estudio de las facultades o de los proyectos pedagógicos de los autores con las obras que producen? ¿Cómo se está considerando la producción audiovisual cubana actual en las materias y asignaturas de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana?

¿Qué relación hay entre el coleccionismo nacional y foráneo, y las producciones audiovisuales autóctonas? ¿Cómo se potencia la investigación y la producción audiovisual desde las Becas de Creación y de Producción aparecidas recientemente en nuestro escenario?

La mayoría de las interrogantes anteriores apuntan al sincronismo entre la producción audiovisual y su análisis, pero la ubicación del archipiélago audiovisual cubano en un marco más ancho también urge. Un análisis comparativo de las producciones insulares en relación a las preguntas anteriores respecto a otros países de la región sería un buen punto de partida para llegar a comparaciones más generales, y sus conclusiones: que involucren a naciones más distantes geográfica y técnicamente. /



Gustavo Arcos :

Deben aplicarse diversas perspectivas [estética, antropológica, ideológica, generacional, artística, social, industrial, científica, formal, aplicando estudios de género, raciales o sexuales] pues será la única manera de acercarse con rigor al fenómeno. El audiovisual de hoy se mueve en diferentes zonas, utiliza múltiples soportes y aborda disímiles géneros artísticos. Se filman largometrajes dentro de la industria o paralelos a ella. También, en el mismo sentido, se filman desde un dispositivo móvil documentales y cortos de ficción, ejercicios docentes [de uno, tres y cinco minutos], obras que siguen pautas preestablecidas [experiencia del Kinomada], clip musicales, cortos publicitarios, animaciones en todas las técnicas, materiales situados en el ámbito del videoarte o la video documentación, dramatizados para la televisión y hasta cortos [reproduciendo la graficación explícita del porno].

En cualquiera de estos mecanismos y formas pueden encontrarse componentes de valor artístico. Tenemos también que hay múltiples técnicas de registro y una cámara oculta o un dispositivo de seguridad instalado en ciertos espacios públicos pueden resultar reveladores para entender como

nos expresamos. Nunca antes la vida humana ha sido tan representada, observada e interpretada. La miniaturización de las cámaras, la velocidad de transmisión y la cada vez mayor resolución de estas, abren un universo de posibilidades expresivas y comunicativas. No estará lejos el día en que veamos un intenso drama cuyos principales protagonistas sean bacterias y globos blancos enfrentados en una locación tan real como nuestros vasos sanguíneos. Será la consagración del movimiento Dogma, del cine puro, de la imagen objetiva.

El trabajo de los críticos, investigadores o especialistas, se ve ya desbordado ante tanta proliferación de soportes y contenidos. Los avances tecnológicos de la llamada revolución digital, propician realizadores que pueden ser, al mismo tiempo, creadores de una obra sobre la que tienen total control o participar en la producción de otras, detrás de las cámaras, editando, diseñando efectos o distribuyéndola con sus amigos. El sueño del artista total nunca ha estado tan cercano, pero las preguntas siguen siendo las mismas de hace tres mil años: ¿Quiénes somos? ¿Para qué estamos aquí? /

La narrativa audiovisual del Circuito Líquido /



Eric González, Gabriela Pérez y Johan Ramos / *Metamorfosis* / Ficción /

Ana Gabriela Ballate, Yadira de Armas y Waded Orta /

En los primeros días del pasado mes de marzo, el Museo-Biblioteca Servando Cabrera Moreno abrió sus puertas a una nueva propuesta pedagógica del proyecto Circuito Líquido. Bajo la gestión de Ada Azor, esta organización se ha convertido en una plataforma para el aprendizaje, la confrontación, el diálogo y la creación, entre profesionales, teóricos, críticos, estudiantes y aficionados al medio audiovisual y artístico. Sus objetivos fundamentales están enfocados a desarrollar espacios participativos y de colaboración, a partir del intercambio que estos propician dentro y fuera de los períodos docentes.

Con una estructura dinámica, Circuito Líquido genera propuestas dirigidas a la realización y la investigación. En esta ocasión, el tema que convocó a los encuentros durante una semana de intenso trabajo fue la *Gramática del Audiovisual Digital Independiente*. El laboratorio, desarrollado gracias a la colaboración de la Real Embajada de Noruega en La Habana y a la Consejería Cultural de la Embajada de España en La Habana [AECID], estuvo impartido por el realizador cubano Miguel Coyula [1977]. [1]

Los encuentros estuvieron organizados en cinco sesiones de trabajo, divididos temáticamente. La atención estuvo centrada en el acercamiento a determinados conceptos de la cinematografía, a partir del visionaje y desmontaje de una pluralidad de propuestas. Con ello se pretendía generar varios puntos de vista entre los cuales elegir, más que imponer una noción rígida de producción. En este sentido, se analizaron las diversas maneras de flexibilizar el guión en función de la experimentación y la improvisación: la fotografía digital, concebida para la edición; el montaje, a partir del trabajo con los efectos visuales; y la importancia del sonido en la construcción de atmósferas.

La concepción de este tipo de taller estuvo en función de tributar a la gestión de proyectos que se insertaran en las nuevas dinámicas de realización, a las que se enfrenta el creador independiente. En tal sentido, el propósito de Miguel Coyula y de Circuito Líquido era el de ofrecer herramientas básicas para trabajos de esta índole. Los encuentros estuvieron encaminados a intercambiar la experiencia del realizador como único autor de sus obras. La responsabilidad de este ente recae en el manejo de todas las especialidades que conforman la narración visual.

El trabajo en solitario permite burlar el orden de las etapas clásicas de concepción de una pieza [guion, producción y postproducción]. El profesor planteaba que, bajo estas condiciones, el creador puede volver una y otra vez a estas fases. Y es que, según nuestra experiencia, en esta modalidad, el peso recae en la edición la cual se puede manejar desde un espacio doméstico sin la necesidad de acudir a los equipos de la industria. En ella se pone de manifiesto el ingenio del artista.

Las sesiones prácticas y teóricas legaron, como principal ganancia, los aportes que, en términos de estética, otorga el aprovechamiento de los nuevos medios de postproducción. Se dejó claro que las deficiencias que denotan las imágenes de baja resolución, el material de archivo extraído de la web, el trabajo con actores poco experimentados, o las carencias esce-

nográficas, pueden ser contrarrestadas con una original concepción del montaje. Con relación a ello, se hizo especial énfasis en la disposición y organización de las escenas, y el empleo del sonido para expresar y acentuar sentidos.

A lo largo del taller quienes estuvieron a cargo, optaron por priorizar varias líneas de debate, en detrimento del monólogo del profesor y del formato tradicional de enseñanza de las universidades y escuelas de arte. De ahí que el salón del Museo-Biblioteca Servando Cabrera se convirtiera en espacio de estímulo para el intercambio de ideas e iniciativas. Las herramientas facilitadas se concretaron en la práctica.

Para hacer más enriquecedora la experiencia de Circuito Líquido, se propuso como ejercicio final la presentación de un corto [ficción, documental, animación o video-creación]. La intención era que cada participante pusiera en práctica lo aprendido, una vez concluido el programa. El laboratorio audiovisual, que tuvo lugar en el Centro de Investigaciones Memoria Popular Latinoamericana [MEPLA], contó con la participación y asesoría del crítico Dean Luis Reyes. El resultado fue fructífero, en tanto la actividad no se limitó a la presentación de los materiales, sino que se dio paso a la confrontación y el debate, con vistas a enriquecer el proceso creador.

En las obras mostradas el pasado 21 de marzo se pudo apreciar, como constante, el peso que los participantes le concedieron a la edición. Las distintas visiones del material cinematográfico en postproducción se manifestaron en la pluralidad de tratamientos para engranar visualmente cada plano. Desde posturas que defendían la narración más tradicional, hasta iniciativas más atrevidas, mostraron las riquezas del trabajo con las técnicas digitales. Respecto a ello, el crítico Dean Luis Reyes expresaría: "lo curioso de las piezas es que te encuentras una diversidad muy grande en los tratamientos, propuestas de casi todo tipo en el montaje, que es obvio a partir de lo que propone el taller que es cine digital, donde las herramientas ahora son muy accesibles y se trabaja mucho con la idea del corte, del montaje asociativo, de la fragmentación, como cosas que uno se encuentra frecuentemente en los lenguajes audiovisuales contemporáneos".

Si bien en su mayoría las obras pusieron de manifiesto lo impartido en clases, representando realidades diversas, hubo algunas que por su calidad y enfoque, resaltaron más que otras. Entre ellas destacó *Objetivo Final*, de Alain López. El corto de ficción refleja la obsesión de un individuo que actúa de manera ilógica al tratar de sacar un billete de una botella con un alfiler. El material, en su concepción fotográfica, privilegia los planos cerrados. Esta visión no es muy frecuente en las últimas producciones emprendidas por los jóvenes, quienes optan por la descripción en planos generales. Sin embargo, Alain suple con ello las deficiencias actoriales, y dota a la imagen de mayor sentido a la hora de, como lo hicieron maestros del montaje, recurrir al detalle para sugerir en lugar de imponer. Es así como el autor recurrió también a diferentes recursos como la distorsión de los objetos, y los reflejos para representar movimiento. La estructura narrativa sobre la cual se desarrolló la historia, se concibe de manera cíclica y a través de un montaje causal que denota la rutina en la cual está sumido el personaje protagonista. A pesar de que, debido al corto tiempo de

¿Qué criterios de selección se han manejado en el proceso de conformación de las muestras que organiza la Salle Zéro?

La Salle Zéro se ha caracterizado por estar atenta a la producción audiovisual cubana contemporánea, la cual desde una posición en los predios del arte y el pensamiento creativo de autor ha complejizado y diversificado el espectro de materiales que han enriquecido el histórico espacio visual del arte e incluso han puesto en tensión sus límites. Para ello no ha desechado a quienes insisten en probar singularidad y personalidad propia sobre estructuras más reconocidas junto a quienes se lanzan al intento de desestabilizar lo afirmado por el decursar y las definiciones fundamentalistas del videoarte.

Igualmente desde su concepción como espacio audiovisual dedicado a la video-creación, apuesta por una dialéctica confrontación alimentada de la convivencia intergeneracional, la actualización del pensamiento y las valoraciones de géneros, y el diálogo asimilador de estéticas y herramientas técnico-formales.

Nuestra base de selección es resultado de la observación y sondeo constante al panorama creativo audiovisual cubano con el mayor nivel de apertura a los derroteros que el mismo demuestre le resultan necesarios y válidos. Investigar esa producción y abrirle un espacio para que se confronte tanto con un público advertido de su existencia, como con otro que lo descubre con dudas.

¿Cómo se han comportado esos criterios en los últimos años teniendo en cuenta la pluralidad de géneros y discursos que caracterizan la producción audiovisual contemporánea?

La Salle Zéro apareció en un momento de explosión productiva en el contexto de la experimentación creativa de un audiovisual cubano asediado de inquietudes y paradojas dentro y fuera de sí mismo, y se dio a conocer con la tróica de artistas que formaron el proyecto Anestesia [Ernesto Oroza, Magdiel Aspillaga y Asorí Soto] justo porque en su estructura práctico-conceptual representaban los principios de diversidad y desprejuicio que necesitaban asumir los nuevos canales o espacios de distribución y exhibición del arte vinculado al audiovisual.

Esa puerta que abrimos con los integrantes de Anestesia y sus materiales *Y hoy he muerto que poco en esta tarde. Anestesia. Orbits. Tio Vivo y Arquitectura* nos ha permitido interrogar y responder abiertamente ante la pluralidad de géneros y discursos de aquellos primeros y estos últimos años. La Salle Zéro nació con ellos y creció entre Luis García y la tropa que integran Celia y Yuniór, Javier Castro, Adrian Melis, Levy Orta, Jesús Hernández y Reinier Leyva Novo, entre otros, aupados por un team con Lázaro Saavedra, José Ángel Toirac, Kike Alvarez, Raúl Cordero, Luis Gómez, Felipe Dulzades, René Francisco, Carlos Garai-coa, Ezequiel Suárez y Sandra Ramos.

El transcurso ha incluido también las propuestas de Humberto Díaz y Glenda León, más performáticos como Susana del Pilar y Carlos Martiel; Rewell Altunaga y sus videojuegos, Mauricio lanzando su aBad TV, gente del "diseño" como Carlos José García y Yimit Ramírez, entre otros.

Muchos de ellos han creado o finalizado piezas para este espacio y también hemos servido de sede para eventos como el Festival Internacional de Video-danza de la Habana y el Festival Animia, organizado por el ISDI. Cierta vez inspeccionamos a Lucas y sus videos clip en un homenaje a Rufo Caballero y los años que nos acompañó. Recientemente hemos conocido la noticia de que la película *La piscina* del realizador cubano Carlos Machado se presentó en un apartado del Berinale. Pues en junio del 2007, cuando todavía Machado estudiaba en la FAMCA, la Salle Zéro proyectó su corto *Stand by* dentro de la curaduría *El héroe [remake in Cuba]*.

< Andrés D. Abreu :

La Alianza Francesa en Cuba tiene el placer de invitarle a la Salle Zéro. Presentación de la muestra "Clase Z tropical / Ficción / El tenedor plástico / Ficción / Cucarachas rojas / Ficción /" el miércoles 22 de octubre de 2008, 5:00 p.m., J y 15. Verdadero.



Invitaciones de Salle Zéro diseñadas por Pepe Menéndez /

¿Cómo evalúa el desarrollo de los nuevos realizadores, luego de casi trece años de fundada la Muestra Joven del ICAIC?

Se ha logrado un nivel sólido en la ejecución técnica de las obras, sobre todo en el documental. Aunque muchas veces los guiones fallan en construcción dramática. Creo que falta una ambición cinematográfica más global donde se hayan digerido las múltiples influencias del cine internacional hasta el punto donde las fuentes son tantas y tan cocinadas que realmente puede salir algo nuevo. En otros casos se han logrado obras importantes que trascienden el marco de la Muestra.

¿Puede hablarse a nivel conceptual, estético o cinematográfico, de una propuesta novedosa de los nuevos realizadores?

Sí algo caracteriza a la Muestra es una variedad tremenda de estilos y metas. No puede hablarse de un movimiento, pues las obras se ajustan a parámetros estilísticos muy diversos. Hay cine hecho con vistas a pertenecer a una industria, visiones personales a ultranza, cine diseñado para epatar, melodramas con formato televisivo, minimalismo en la construcción de las historias, cine de género, experimentación y re-interpretación de varias influencias. Hay de todo, la calidad varía en cada caso, pero esa variedad es buena.

< Miguel Coyula :

¿En qué ámbito podría situar uno de los mayores aportes de los nuevos realizadores?

Cada vez que se logra una producción que no responde a intereses políticos o comerciales. Entonces se puede hablar de un cine verdaderamente independiente, no solo desde el punto de vista del diseño de producción, sino que sea sobre todo independiente en contenido y forma. /

Miguel Coyula /

Clase Z tropical / Ficción / El tenedor plástico / Ficción / Cucarachas rojas / Ficción /



Naufragio en el Rotten-dam /

Yarisley Medina /

Páginas amarillas es el título de la muestra de video que desde el 5 de febrero y hasta mediados de marzo se presentó en la Alianza Francesa de La Habana, en un espacio dedicado a promover el videoarte cubano: la Salle Zéro; especie de kilómetro cero que permite trazar derroteros y delimitar distancias.

Tres páginas audiovisuales que, para aquellos que gustan del análisis crítico y de escuchar-observando, encontrarán tres platos para degustar. Ernesto Siré, autor de esta triada, presenta tres realidades o situaciones que por dondequiera que uno las mire tienen el viso de nuestro contexto social. A diferencia de otros videos, donde logra enganchar con su anuelo cristalino la inmediatez de acontecimientos cuya singularidad merece ser registrada; estas nuevas historias, reales, traslucen el andamiaje de un proceso constructivo intelectual que pudiera rozar los límites del reportaje.

Las Mil y un Moskvich, Superación y Totem constituyen un elogio a otra locura, el reflejo de un contexto que siempre parece ser el "pueblo de maravillas". Y ni siquiera hablo del país, por esa conciencia de subdesarrollo de la cual no pueden librarse los personajes y que termina empantanándolos en un sinsentido. Son como cadenas de sucesos donde cada eslabón se enlaza con un absurdo mayor; vidas que en gran medida han sido moldeadas por entidades superiores: el Estado, la economía, las leyes, las prohibiciones, la moral.

Lo trágico y el *suspense* afloran, pero la incoherencia y lo ilógico, más que atenuar los niveles de tensión con matices humorísticos, nos recuerdan una vez más el patetismo de este circo.

Para Néstor no es una prioridad el tratamiento formal de la imagen; de hecho, en ocasiones busca la veracidad en la información presentada al documentarla con los medios, quizás no idóneos para algunos: teléfonos móviles, cámaras fotográficas no profesionales, etc.; pero que, al fin y al cabo, la mayoría de las veces son los artefactos que nos acompañan en las idas y venidas y con los cuales captamos momentos sui generis. Lo que sí no sucede, es que el permanezca pasivo ante determinadas problemáticas sociales y culturales que atañen al cubano de hoy en día, las cuales son presentadas desde esa visualidad, pero tratadas de una manera metafórica y simbólica: el martirio y el conflicto que pueden significar el comprar y tener un carro [artefacto de primera necesidad], que en la mayoría de los casos ni siquiera suele ser nuevo. El hecho paradójico, convertido en usual, de que muchos cubanos terminan dedicándose, por motivos disímiles [necesidad de subsistir, carencia de opciones de trabajo], a algo completamente distinto a aquello que estudian o que viven la incertidumbre de que hoy trabajan en "esto" y ¿mañana...? Sin tener la garantía de que un oficio aprendido o una profesión los salve. O cómo de pronto, una torre de almacenamiento de agua que nunca funcionó, como tal, es convertida en el lugar propicio para instalar una antena [la más costosa de su tipo en el país] que permite la cobertura de teléfonos celulares en el



poblado Santa Lucía, cercano a la playa de igual nombre en Camagüey. Algo para cuestionarse también en un país donde todavía poseer un teléfono móvil, más que ser algo práctico, es sinónimo de lujo. No obstante, ocurre lo imprevisto: el nacimiento del mito.

Néstor no cree en hipermétropes ni miopes, a todos nos ofrece una visión sin edulcoramiento de la sociedad cubana; así no habrá charco que nos limite; y quizás, quién sabe, deje de ocurrir nada dos veces. /



Néstor Siré / Superación y Las Mil y un Moskvich / Video /

Post PostProducción* /

Francisco Masó /

"Aprende de lo que no te gusta"

ROBERT VENTURI

Actualmente, paralelo a la producción audiovisual de bajo presupuesto financiada por instituciones estatales y ONGs, y determinada por las archiconocidas condiciones económicas de la realidad cubana –que escapa a las dinámicas de producción y distribución establecidas a nivel mundial–, existe una pseudoproducción que progresivamente ha venido estructurándose, aprovechando las ventajas de los medios digitales, las nuevas tecnologías y las condiciones de políticas coyunturales de un país emergente como Cuba, para establecer un sistema de re-producción y redistribución funcional de carácter monopolista. Pero la expansión de dicho sistema es el resultado de la explotación lucrativa de la propiedad intelectual, que va desde la omisión de las políticas protectoras de la autoría hasta la inexistencia de un mercado interno de producciones accesibles económicamente a la media general, que suplan las insuficiencias de consumo en las redes comerciales sustentadas por el Estado.

Hoy día, es una realidad el gran interés y la práctica de ver películas entre la población cubana, pero dicho indicador positivo –en ascenso– no guarda correspondencia alguna con el consumo popular en los espacios de exhibición, sino que responde esencialmente al acceso popular al DVD pirata, como símbolo de la demanda del mal gusto y las necesidades para satisfacerlas. Conjuntamente a la democratización popular del DVD Player, el DVD se ha convertido en el soporte comercial idóneo en el consumo de las copias de cine por sus cualidades tecnológicas en la grabación, almacenamiento y reproducción de materiales digitales. Por ello, es envidiable la colección de géneros [acción, policíaco, aventura, terror, ciencia ficción, comedia, drama, etc.] de los puntos de ventas [particulares] de CDs y DVDs piratas –aceptados por la Ley– que se han establecido como las bases de suministro audiovisual de nuestra sociedad, vendiendo una noción de garantía y profesionalismo en un producto elaborado con recursos alternativos y fórmulas que recrean una estética de lo original. El uso de forros de nylon, sobres de cartulina e impresión de coloridas carátulas, ha generado una nueva estética *kitsch*: la estética *underground* del CDs y DVDs comercializa una visualidad que amplía las zonas del gusto, incidiendo en el rango de lo "normal" de la percepción colectiva. La venta de música, series televisivas, filmes, documentales y *shows* es una actividad profesional cedida al lucro, y su distribución ha sido confiada a "creadores" que ofrecen compilaciones de material copiado en grandes anaques de madera y cartón como panorámica de una cultura original emergida de la copia, y desarrollada por la reproductividad infinita del producto. Muchos portales y ventanas constitu-



Portadas de discos impresas sobre cartulina y vendidas por cuentapropistas /



Itinerario fragmentado por los carteles del ICAIC/

Claudio Sotolongo /

We look at the present through a rear-view mirror.
We march backwards into the future.
MARSHALL McLUHAN

El cartel de cine se construye desde el presente sobre el pasado, ya que la obra cinematográfica que lo motiva, en su precedencia, es un hecho anterior. Con esta premisa está en manos del diseñador el poder para fabricar una pieza de comunicación que si bien ha de mantener una relación con el objeto que la motiva puede a la vez independizarse de este para asumir otros roles, en primera instancia colaterales, pero claves para su permanencia en el tiempo. Si bien muchos carteles para cine resultan ahora el testimonio visual de un período, en otros se refleja con mayor profundidad el *Zeitgeist*. Y una incierta *saudade* nos hace volver a ellos, ya no solo como documentos históricos sino como obras únicas dadas a recoger la preocupaciones estéticas, conceptuales y de comunicación de sus creadores y del contexto en el que fueron fabricadas.

Al pasar revista a los hitos del cartel cubano de cine uno tropieza con piezas de increíble factura, de una gran belleza y de un asombroso refinamiento en la selección de formas, colores, tipografías y por supuesto, organizados todos en una composición elegante y clásica. Pero sobre estas piezas se ha dicho mucho, aparecen referenciadas por autores cubanos y extranjeros, forman parte de importantes colecciones y muchas permanecen en la memoria colectiva. Desde este presente las hemos convertido en nuestro precedente, son nuestro legado; pero qué podemos hacer con un legado incompleto, con un pequeño conjunto de piezas magistrales, paradigmáticas e insuperables, verlas en un museo, admirarlas en una galería y quizás pensar que algún día le sucederá a nuestros carte-

les, a los de nuestro presente.

Volver entonces sobre las colecciones, revisar los archivos y encontrar otro conjunto de piezas, de las que hay pocas referencias, y que son aquellas que quedaron en el camino de la memoria colectiva por razones ahora desconocidas nos puede ayudar a conformar una visión panorámica del contexto en el que aquellos otros monstruos llegaron a la primera plana.

1961, El cielo despejado, un cartel diseñado por Rafael Morante no golpea con el "vacío" de un plano azul cian, rematado con una selección tipográfica elegante y clásica. Varios elementos de ruptura aparecen en esta pieza, el primero, la ausencia de una imagen, el plano de color encierra todo el drama de un filme, sin una imagen que nos oriente, el cartel recrea a la vez desesperación y esperanza. La segunda ruptura es mucho más sutil, casi imperceptible, el título del filme ha sido colocado en minúsculas, la tipografía, una mezcla híbrida cuyos rasgos provienen de las galdas y las tipografías de transición y que permite la reproducción del texto con calidad sin necesidad de procesos fotomecánicos.

1970, *Kiba el lobo*, por Antonio Pérez [Niko] se sirve del plano de color limpio y claro hasta casi el borde superior en el que se convierte en una mancha, el título resemantiza la mancha roja que deja de ser un accidente abstracto para convertirse en la sangrienta representación de un filme japonés de samuráis. Otra vez la ambigüedad de la representación deja abierto el camino a la interpretación, Niko rechaza la representación estereotipada del samurái, la katana o cualquier otro japonismo. La modernidad invade un espacio, y solo nos queda reinventarnos este cartel impreso en serigrafía y colocado uno junto al otro en los cristales de un cine, como una gran mancha de sangre con un título compuesto todo en altas en una tipografía de termi-

nales cuadrados, apropiada para favorecer el énfasis, con claridad y solidez aptas para la reproducción en serigrafía.

Los anteriores ejemplos solo ilustran una rareza, una peculiaridad: los diseñadores del ICAIC exploraron otros recursos en su provocación al espectador para asistir a las salas de cine. El cine, en su definición primigenia, no es más que un conjunto de imágenes fijas proyectadas sucesivamente a una velocidad determinada, el movimiento es una trampa retiniana, una alteración en la percepción: simple en su explicación, fascinante en la oscuridad de una sala de cine. El cartel es estático, fijo en el tiempo y atrapar el movimiento, capturar el instante de la acción ha sido una intención no siempre lograda por los diseñadores. En *Fuego Fatuo* [Raúl Oliva, 1967], *Secuestro de una persona* [Niko, 1969] e *Historia de una chica sola* [Cecilia Guerra, 1970] el movimiento es capturado de forma singular. Oliva detiene la película y recolora al personaje, Niko superpone dos momentos y Cecilia rota un rostro femenino. En los tres carteles la selección cromática es efervescente, las diez tintas utilizadas por Niko en el personaje le permiten generar un juego de transparencias de gran plasticidad. Cecilia aprovecha una trama de puntos para contrastar con la representación realista del personaje. La selección tipográfica va de los rasgos caligráficos de Oliva, a la linealidad geométrica aprovechada por Niko y Cecilia.

El tratamiento de los rostros en *Historia de una chica sola* es solo un indicio para comentar otras dos piezas *Beethoven, días de una vida* [Niko, 1978] y *Me enveneno de azules* [Navarro, 1970]. En ambas el tratamiento gráfico aplicado a los rostros resulta particular, en *Beethoven, días de una vida*, Niko utiliza planos de color y líneas, aun con una representación de un grado alto de figuración, ambos recursos son aprovechados para gene-

rar una imagen de un alto grado de unicidad. En *Me enveneno de azules*, Navarro recrea el grano fotográfico sobre planos de color para crear una eficiente relación fondo-figura.

Entre los recursos utilizados para la representación, por los diseñadores del ICAIC, los más frecuentes son el grano fotográfico y la ilustración. En *Samurái invisible* [Reboiro, 1973] y *Llanto por un bandido* [Azcuy, 1965] tanto el grano fotográfico como la ilustración, respectivamente, aparecen utilizados de manera inusual. En *Samurái invisible* la combinación de la fotografía del guerrero japonés llevada al alto contraste y de la imagen geométrica del sol naciente dentro de anillos laberínticos genera una imagen compleja a partir del uso de distintos recursos para la representación. Por otra parte, en *Llanto por un bandido* el contraste está dado entre la ilustración suelta, con planos de color contorneados y la tipografía geométrica.

Accidente, *La tierra prometida* y *Pieza inconclusa para plano mecánico* son carteles donde el diálogo formal con sus contemporáneos y predecesores se hace más que presente. Desde la psicodelia hasta el surrealismo en estos carteles se aprecia la riqueza estilística de los diseñadores del ICAIC. Sobresale la apropiación que se hace en estas piezas de estilos artísticos cuyas posibilidades comunicativas son realizadas por los diseñadores. Son, estos carteles, de una coherencia formal en todos sus aspectos, desde la selección cromática hasta la tipográfica.

Parte del cambio hacia un nuevo lenguaje implicó la pronta desaparición de la representación narrativa y harto estereotipada de los actores protagónicos en la escena principal del filme. Si bien esta se utilizó para comunicar el género del filme y promocionar el mismo desde el anclaje en la presencia de actores reconocidos por el público, la renovación desencadenada por el proceso revolucionario le dio entrada a otras estrategias para lidiar con la representación de la figura humana. En la búsqueda de estas representaciones "otras" sobresalen carteles en los que la metonimia es aprovechada para la inclusión de símbolos y la deconstrucción de la

figura humana. En *Arroz para el octavo ejército* [Rafael Morante, 1962], los ocho personajes se combinan en un único plano de color en la zona inferior del cartel sobre el que se compone el título, todo en mayúsculas y con la misma tinta de fondo, solución que permite el contraste de la tipografía del título con el resto de los datos del filme, a la vez que genera una transparencia a través de los soldados. En *Casas sin cercados* [Reboiro, 1975] el objeto artificial, evidencia de lo humano, se multiplica para ocupar toda la zona visual, en... y *el cielo fue tomado por asalto...* [Niko, 1973] se trata de una textura generada a partir de la fragmentación, el brazo repeti-

do, la masa, la multiplicación. La abstracción tuvo su eco en carteles como *El cielo amenaza* [Rostgaard, 1966] y *Tengo 20 años* [Reboiro, 1966] en ambos se conjugan varios de los recursos ya comentados, no obstante la posibilidad de establecer un diálogo con el espectador desde la forma geométrica, sin apelar a ningún otro recurso, resulta meritoria en estos carteles. Asimilar las corrientes artísticas precedentes permaneció como estrategia y algunos de los mejores ejemplos lo constituyen *La gente se divierte* [Azcuy, 1975] y *La heradura partida* [Azcuy, 1975] en ambos el espectador se enfrenta a imágenes cuya procedencia pudiera encontrar-

se en las experimentaciones surrealistas o dadaístas. Los símbolos y su combinación resulta del todo orgánica al ser estos reproducidos mediante la tecnología de impresión serigráfica.

Los carteles comentados son solo algunos ejemplos aislados dentro del volumen de la producción de carteles para el ICAIC. En muchos casos, obras olvidadas por razones desconocidas, quizás -y me aventuro- por su singularidad. Por fortuna conservados en colecciones estatales, donde añejaron para ahora ser redescubiertas y ayudarnos a completar, siempre damos a completar, el contexto de su producción. /

en pág. opuesta: Antonio Pérez Niko / 1970 /

René Azcuy / 1975 /



< circuito líquido /

Viene de pág. 9 /

realización, no se pudo trabajar una banda sonora en consonancia con la puesta en escena, esta resultó, sin dudas, una de las experiencias más interesantes de la muestra.

Los autores que presentaron sus cortos, mostraron enfoques originales en el tratamiento visual y temático de las piezas. *Metamorphosis*, de Eric González, Gabriela Pérez y Johan Ramos, responde a este presupuesto de forma innovadora. En no más de dos minutos se cuenta, jocosamente, la historia de un individuo sumido en la miseria que imagina, como la Cucarachita Martina, "cómo puede cambiar su vida al encontrarse un billete de diez pesos". Los directores, ingeniosamente, quebrantan el diálogo que se establece entre el espectador y el personaje, al introducir un punto de giro radical que interrumpe el "qué me compraré" con el que estamos disfrutando. La obra se resuelve con una estructura cíclica, tanto visual como sonora, que reproduce lo sucedido.

El empleo de la técnica *stop motion* para un material tratado en claves de comedia, dio como resultado que se oyeran no pocas carcajadas en la sala de proyección. Los autores crearon su propia estética, a partir de la apropiación de Jan Svankmajer y del grito de *Psicosis*, de Alfred Hitchcock, las alternancias

entre blanco y negro y color, y la música juguetona.

En cuanto a tratamiento de la imagen, una de las propuestas descollantes, por la calidad plástica del plano, fue *Los días más largos*, de Brian y Marlys Canelles. Este capítulo, que integra una producción mayor, discursiva filosóficamente en torno a la pérdida de la fe. La experiencia de que este fuese un corto introspectivo, antropológico y con enfoque hacia otras materias como la filosofía y la religión, fue de marcada validez. Brian, como suplente de una carencia convierte el defecto del grano en cualidad estética. La imagen tributa completamente al significado y apoya la psicología del personaje. Alterna la solemnidad con el juego y en ello la música ostenta protagonismo. Su obra deviene un texto poético.

Muéveme, de Karla Valero, y *Sin título*, de Camila García, ponen de manifiesto el protagonismo narrativo y dramático alcanzado por la música, en aras de realizar un ejercicio cinético o expresar estados de ánimo, respectivamente. Ambos ejemplos constituyen experimentos sonoros que buscan una relación de mayor asociación con la ritmica. La analogía que se establece en las piezas entre el audiovisual y el sonido, responden, en cierta medida, a los códigos con los cuales opera el

vídeo clip.

Joel Melián realizó un excelente trabajo de dirección de arte en la pieza que parodiaba el tema del taller en cuestión, a la cual tituló *Gramática del Audiovisual Digital Independiente*. En un acto de apropiación, Joel establece un juego entre los elementos analógicos de edición y sus correspondientes en el ámbito digital. La pieza proclama una calidad estética y una factura que pone de manifiesto cuánto se puede lograr con talleres de este alcance.

Una pieza impactante, por el cuidado en la mayoría de sus detalles, fue *Liena*, de Pedro Suárez. La visión de director único que este autor puso de manifiesto, suscitó el asombro y el debate de los participantes y los invitados. Con un relato clásico, la obra aborda la historia de una muchacha que pierde a sus padres en un accidente, acostumbrada a vivir de una manera desenfadada, encuentra en su amiga, a la cual había dado la espalda, un punto de apoyo para continuar. El trabajo es excelente en la construcción de la historia, la dirección actuarial, la puesta en escena, y la resolución del conflicto. Los códigos del lenguaje audiovisual se emplean efectivamente.

No faltaron las propuestas que sobresalieron por el tema:

Viejas monedas, de Karel Ducaase, *3 minutos*, de Daniel Chile, entre otras. A la vez, se agradecieron homenajes como *Une femme est une femme*, de Manuel Hurtado, que rendía tributo a la figura de Jean Luc Goddard.

El Taller fungió como laboratorio donde desmontar, profundizar e intentar entender el lenguaje audiovisual en toda su complejidad, sus perspectivas y límites expresivos. Las ideas emanadas en cada encuentro, las atinadas lecciones de Coyula, así como los proyectos gestados, fruto de la espontaneidad y la inmediatez de los creadores, componen hoy la memoria colectiva de sus integrantes. Esta experiencia fue catalogada por Miguel Coyula como única: "me ha encantado, es lo que me gusta hacer realmente. Uno aprende a hacer cine viendo y haciendo, por eso es importante tener talleres prácticos y cosas cortas. Uno puede estudiar en una escuela por dos años pero es en la práctica donde se logra, sobre todo en el acto de consumir cine, ver como se hace e intentar hacer lo que uno quiere ver en la pantalla. Eso es lo principal".

1 Esta fue la primera vez que Coyula asumió el rol de pedagogo en el país: sin dudas una gran satisfacción para *Circuito Líquido*.

Nuevos lenguajes, nueva crítica /



Imagen tomada de la sección "Otra cinefilia". En Cine Cubano, No. 180 /

Jeyma Cruz y **Miryorly García** /

Ya es un axioma irrefutable el hecho de que vivimos en la sociedad de las pantallas. Con la era digital, estas se multiplicaron y diversificaron tanto como sus dimensiones y usos, desde la gran pantalla cinematográfica, seducida ahora por la tercera dimensión, hasta la pequeña de un teléfono celular. Su densidad en la marea objetiva de nuestro entorno puede variar significativamente según la geografía de que se trate, y en este sentido es sin dudas nuestro país, todavía, un parentesis que delimita el contexto peculiar en que vivimos. Pero, aun así, la interacción lenta y puntual con nuestras limitadas pantallas, y dentro de ellas con nuevos productos culturales, obligan a repensar el aparato gnoseológico con el que nos enfrentamos al mundo de hoy. Un mundo que da cobijo a fuertes crisis, confusas indefiniciones, abigarradas generalizaciones [hijas, quizás, de lo global], abruptas y dudosas muertes, y un gran número de sustantivos definitorios donde priman los prefijos trans, inter, pseudo y post.

La imagen audiovisual es, entonces, en la contemporaneidad, la grafía fundamental de nuestro alfabeto. Su vertiginosa predominancia asusta a la crítica, la desarticula, e incluso, a veces, le saca ventaja. Su universo se ha ensanchado hasta desbordar límites que en las últimas décadas del pasado siglo parecían objetivos, cuando cine, televisión y video eran tres campos definibles y aparentemente incontaminados. Hoy, las “revistas de cine”, aunque algunas cargan con sus arcaicos nombres, pujan por aprehender un territorio que desborda lo cinematográfico. Aunque lentamente y con todavía contados ejemplos, puede comprobarse cómo son incluidos textos que proponen un horizonte más transmedial e intergenérico.

Con más de cincuenta años de tradición editorial, la revista *Cine Cubano* puede ser útil para razonar sobre estas cuestiones. Por un lado, su pertenencia al ICAIC, y por otro, la escasez de publicaciones impresas especializadas en lo audiovisual, la ubican en el centro del huracán, por su representatividad como voz de la crítica cubana. En sus páginas el centro es el cine, pero la inevitable fuerza de gravedad de estos tiempos la obliga a dinamitar su ortodoxia y a contaminarse con géneros y medios que circundan y hasta penetran confusamente

te al séptimo arte. Es así como en 2010 surge la sección “Otra cinefilia”, a cargo de Víctor Fowler, dedicada a provocar algunas intromisiones desafiantes. Como este autor explica en la introducción:

“Otra cinefilia es un intento de convocar obras, autores, tendencias, acontecimientos que hacen preguntas –más allá del cine– al hecho audiovisual. Busca lo límite, lo extremo, radical, lo que tensa, donde la imagen–movimiento se ve obligada a inventar el propio territorio en el que opera. Ver, escuchar, percibir. Nos ataca o inquieta. En sus mejores ejemplos parece sacudir el edificio íntegro del cine”. [1]

En sus ediciones se puede acceder a un variado catálogo de obras y artistas experimentales, que van desde el clásico cineasta Chris Marker, el filme *SMS Sugar Man*, grabado con un celular por el sudamericano Aryan Kaganof, o el videartista neoyorquino Bill Viola.

Convergen además en esta sección estudiosos cubanos que reorientan las teorías y herramientas de la crítica, bien cuando Dean Luis Reyes nos comenta, a propósito del cine digital, que “la sabrosa promiscuidad” de nuestros días “apuesta sobre todo para la nariz de los sacrosantos guardianes morales del aura del cine: los centros productores y la crítica”:[2] o cuando Alberto Ramos nos actualiza:

“Una nueva aproximación a la crítica de cine se ha popularizado recientemente en Internet. Se trata de los videoensayos [...], ejercicios analíticos que conjugan el comentario teórico y la disección valorativa, firmados en su mayoría por académicos, críticos, profesionales o cinefilos”. [3] Este último texto representa una alfabetización para los críticos, los que aun, en nuestra isla, nos apegamos a las armas tradicionales; a fin de cuentas, la era digital, que implicó la democratización de Internet en los noventa, continúa ajena a nuestros predios. El videoensayo es un fenómeno inserto en la web 2.0, posibilitado por los servicios de alojamiento de video, las revistas *on line* y los blogs que “al superar la barrera del ensayo escrito [...] se constituye en un nuevo modo de mirar y pensar los filmes que, en un giro reflexivo, se acogen a la gramática de su objeto. El resultado es un filme sobre otro filme”. [4] Alberto Ramos nos confirma, a partir de las teorías del crítico Edward Small, que la palabra escrita resulta insuficiente para teorizar sobre el audiovisual.

No solo “Otra cinefilia” dinamita las fronteras. También desde otras secciones, críticos, ensa-

yistas e investigadores intentan cuestionar los criterios excluyentes que ponen cercas a los feudos. Cuando Anaell Ibarra y Patricia Martínez realizan un estudio comparativo entre la serie televisiva estadounidense *CSI*, las diferentes variantes del cine sobre crimen [cine de detectives, el de gánsters y el denominado *film noir*] y géneros publicitarios como el videoclip y el spot, muestran más que un fenómeno de intertextualidad posmoderna, el ir y venir de “códigos, lenguajes y discursos, poniendo en crisis sus referentes de partida: el cine, la televisión, el video...”. [5] Lo mismo sucede cuando Ibarra nos alerta sobre la dubitativa clasificación genérica de obras que compiten como documentales en la Muestra de Nuevos Realizadores del ICAIC, mientras se exponen como videos experimentales en Bienales de artes plásticas. Queda evidenciada la crisis del aparato categorial que la autora define como el “desarme de la crítica”, a la vez que nos advierte que “establecer límites ya no solo es poco productivo, sino imposible”. [6]

Una de las polémicas más bizantinas ha sido aquella que trata de definir qué es o no arte cuando hablamos de medios de comunicación. La defensa del cine de autor en Cuba le ha valido su distinción y jerarquía superior al séptimo arte, en detrimento de una televisión informati-va y educativa, cuyas alas de vuelo artístico les fueron cortadas en muchos géneros por el temor al espectáculo y a la banalidad. De coraje se trata cuando la crítica subvierte estos infundados esquemas para hablar de los dramatizados y de video clip mediante voces autorizadas como Rufo Caballero y Joel del Río. Este último desarma a los ortodoxos cuando muestra el toma y daca entre cine y video clip en la revista *Cine Cubano*. [7] al igual que no se podrá hablar, en esta u otra publicación, de la obra cinematográfica de directores como Ernesto Daranas, Rudy Mora y Charlie Medina sin hablar de su obra para televisión o cuestionarse si los *teleplays ¿La vida en rosa?* y *Los heraldos negros* no podrían ser considerados, simplemente, como cortos de ficción.

Por supuesto que no es posible reducir este análisis a la revista *Cine Cubano*, que en este caso solo ha sido utilizada como instrumento para escudriñar en estas problemáticas. Pero similar sería el abordaje si utilizáramos otros ejemplos. Entre las publicaciones de la EICTV resalta otro experimento encabezado por Víctor Fowler, con la complicidad de Dean Luis Reyes y Joel del Río: la revista digital *Miradas*, otro gesto inclusivista y de profundo impacto para la teoría audiovisual que feneció luego de poco más de una decena de ediciones y que en estos momentos ni siquiera puede ser consultada *on line*. También las publicaciones referidas a las artes plásticas o a la televisión abordan los ámbitos audiovisuales que les competen. Algunos blogs, aun escasos, aportan una mayor inmediatez e interactividad entre voces críticas, pero aun los modos tradicionales de ejercer el pensamiento y el criterio sobre cine los sojuzgan. Destaca en este sentido *Cine cubano, la pupila insomne*, del historiador y crítico Juan Antonio García Borrero, como el más activo y movilizador. Publicaciones no circunscritas al cine, como *La Gaceta de Cuba*, han dedicado en sus últimas emisiones varios espacios al audiovisual, incluso a temas polémicos como su consumo en Cuba, o menos favorecidos y dispersos como el cine joven [amén de que una también joven publicación como *El Bisiesto* se ocupe de cubrir este asunto y su evento: la Muestra Joven del ICAIC. Sobre esta publicación sería interesante cuestionar si aun siendo escrita por noveles críticos ha logrado fundar una nueva crítica].

Es visible la necesidad de que la crítica de arte se preocupe y ocupe por abarcar la avalancha de signos [audio]visuales que bombardean al hombre contemporáneo, analizando a estos con completa libertad y espíritu inclusivo, en tanto cada imagen, artística o no, es un fragmento del abigarrado mapa cultural de nuestros días; pero la posibilidad se estanca en los terrenos institucionales, a los que cada publicación cubana, habituada a la crítica autocomplaciente, responde con sólidos muros inexpugnables.

Así, los terrenos escudriñados por la crítica contemporánea se tornan pantanosos, inseguros, para aquel que de gurú ha pasado a ser un individuo bombardeado por medios, productos y signos, no “todos artísticos”, mas “todos culturales”, con herramientas que se desarticulan o caducan a cada momento ante las transgresiones del arte, pero aun con la responsabilidad de, en medio de estos aires inclusivistas, discernir valores, decantar lo seudocultural, jerarquizar, clasificar, definir... /

Quisiera suponer que, para todos aquellos interesados en la historia del audiovisual cubano, el volumen responderá a sus expectativas. Aquí encontrarán disímiles acercamientos al proyecto lanzado por Orlando Cruzata: textos críticos, buenas reseñas, reseñas, informaciones, impresiones y conceptualizaciones acerca de este género y en particular del programa de la televisión nacional, tal vez el único que tiene hoy en la Isla no solo millones de seguidores, sino también una eficaz lógica industrial.

Y es que por su extraordinario impacto en la cultura popular contemporánea, el video clip en Cuba se ha convertido en una forma de expresión artística de enorme validez, no tanto para la Irregular Industria discográfica cubana, entrapmada en las veleidades económicas de la Isla, sino para muchos de sus autores. Una eficaz manera que han tenido estos para aprender y experimentar con el lenguaje de las imágenes, las nuevas tecnologías y el relato audiovisual. De tales empeños se habla en esta antología, pero también de la estética y el valor del clip como segmentación de una realidad evocada, representada o imaginada.

Sobresalen por su rigor y valor informativo los análisis de Jacqueline Venet y Miryorly García, de quienes se toman fragmentos de su tesis de grado, que fue en su momento el primer acercamiento académico al género: como justo ha sido recordar al destacado crítico Rufo Caballero, de quien se transcriben varios de sus polémicos comentarios para la sección “El Caballete de Lucas”.

Las relaciones del clip con el cine, con los nuevos dispositivos electrónicos, la fotografía, las artes plásticas y la publicidad con sus maneras de visualizar el cuerpo, la mujer o el sexo, pueden ser observadas igualmente en este libro.

Pero el valor de la antología y de muchos de sus textos se ve lamentablemente lastrado por una edición pobre, que confundió la sencillez con la mediocridad. Las buenas intenciones de integrar fotografías, vietas o ilustraciones para graficar los testimonios, quedan frustradas ante una impresión de dudosa profesionalidad, desluciendo con frecuentes manchas y zonas oscuras todo el diseño. Poco atractivas resultan por igual la portada y la monotona disposición de los Premios Lucas en los anexos.

Esperemos que para próximas ediciones y mejores campañas promocionales, los responsables de este empeño logren estar a la altura del significado e interés que un libro como este tiene para la cultura nacional. /

Loreto Alonso [2] /

En los tres pisos del Museo MUCA, encontramos un recorrido antológico por el proceso de Luis Garciga con obras realizadas desde el 2003. Se trata de un viaje denso por intervenciones, performances, obras de carácter participativo y contextual que vuelve a insinuarnos ambientes y posiciones del pasado cercano y sobretudo nos recuerda las presentes. Son obras que según el artista, se crean, en la juntura entre rugoso y lo liso. Proceso y documentación, simpleza de las metáforas y sofisticación en la edición de las imágenes que invita a un acercamiento y a un descentramiento de las diferentes escenas que pone en acción. Lo áspero y blando, lo liso y duro, las imágenes crudas que aparecen y los materiales cotidianos de deshecho, contrastan con unos sistemas de representación técnicamente calculados desde una mirada ingenieril.

Partiendo de prácticas cercanas al arte de acción, obras como *Asistencia* [2003], *Sin título* [2003] o *Aiki* [2005] ya introducen una intención de crear una imagen simbólica, profundamente paradójica, en la que a través de acciones reciprocas como alumbrarse con un fósforo, caminar sobre el cuerpo de otro en la esfera pública o robarse la cartera en el autobús, se señalan escenas más generales o realistas en las que pensar.

Una problemática significativa en las obras de Luis Garciga es el papel que le otorga a la documentación y las distintas soluciones formales que propone. Lo expresivo y lo comunicativo se ensamblan sin oposición. Como señala Corina Matamoros [2006] desde los primeros proyectos de Luis o Miguel [realizados con Miguel Moya], hay una preocupación sobre “cómo integrar los registros de las intervenciones de manera viviente”. La representación de las realidades de lo cotidiano, de lo cultural de una sociedad, introduce problemáticas centrales de la etnografía contemporánea ¿Cómo fijar una representación del otro? ¿Desde qué posición propia podemos hacer levantamientos de la vida cotidiana?

Puede decirse que la cuestión sobre el documento, ha acompañado el trabajo del artista mas allá de la problemática etnográfica, se trata de una inquietud fundamental que le ha llevado a investigar visualmente sobre tipos diferentes de estrategias formales y posibles organizaciones filmicas de los materiales. Desde el audio telefónico con subtítulos estadísticos de *Censo* [2004], a las formulaciones instalativas de los guiones instalados de 2012, cada propuesta incluye una solución específica que recurre al video como formato pero no como fórmula.

Como señaló el crítico cubano Rufo Caballero en relación a las obras de Luis o Miguel “la manipulación artística está en la naturaleza de la propia idea, y no tanto en el planteo videográfico, el que muchas veces se limita a registrar, con funcionalidad y una leve belleza de la exposición, el gesto conceptual” [Caballero, 2010:150]. Vemos y oímos las metáforas que encierran las imágenes y literalmente sus títulos; pero se intuye que no es el único trabajo artístico que comportan estas obras. Se adivina un algo más que podría ser simplificado con la etiqueta de la estética relacional o docilizado con el carnet de crítica institucional, aunque comporta una actitud, una asunción de la práctica artística como si de un acto cotidiano se tratara y un entendimiento crítico de la obra de arte como imagen–relámpago, y como el texto–trueno de Benjamin cuando escribe: “En los terrenos que nos ocupan, sólo hay conocimiento a modo de relámpago. El texto es un largo trueno que después retumba” [Benjamin, 2005:459]

Uno se percata que más allá de las imágenes es donde está casi todo. ¿Cómo registrar los acontecimientos? ¿Cómo impedir que se simplifique la actividad de los agentes a la metáfora propuesta por el autor? Estas cuestiones se escenifican en obras de un definido carácter contextual, que implican con una multitud heterogénea de agentes participativos y cierta necesidad de generar fórmulas organizativas propias. Obras como *Fibra óptima* [2011] y *Las huellas de mi deseo* [2007–2008, Bienal de Mercosur 2011 y Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad del Sur de La Florida], van más allá de su inscripción institucional o quizás justamente aprovechando la misma, se configuran como modelos de interacción invertebrados [A. Atienza, 2011:124]: especies de arrecifes coralinos, capaces de superar con habilidades artísticas el régimen aduanal.

Como en la obra *Destinos posibles* [2009], la búsqueda y el diálogo de meses con personas del todo ajenas a ciertos tipos de producción simbólica, las negociaciones multilaterales con las instituciones artísticas y no artísticas, la coordinación a muchas escalas y la propia administración de los recursos fácticos, señala una dimensión procesual de las obras que ya fue planteada por Magaly Espinosa cuando destacaba de los proyectos de entonces Luis o Miguel, “la necesidad de estos artistas de crear un proceso que garantizase la realización del proyecto” [Espinosa, 2007:125]

Esta dimensión procesual no se limita exclusivamente a sus aspectos relacionales también está presente en otras acciones que podríamos pensar de orden mas íntimo como jugar con la perra *Pepa* o tomar baño, *Cuando explotamos la conformidad* [2007] o *Para no enviar el Jacuzzi ajeno [caribeño en el caribe]* [2010], se percibe esta posición de hacer las obras como quien hace cualquier otra cosa, atendiendo a lo que se tiene y en lo que

Mirahueco [1] /



Luis Garciga / Hay cosas que pasan y cosas que pueden caer / Video /



se puede transformar y produciendo por el camino los recursos y las acciones necesarias.

En este sentido se da también una constante actualización de los contextos e intereses, a partir de las experiencias de trabajo centradas en la realidad cubana. Luis Garciga en esta muestra también amplía la mirada a otros fenómenos enmarcados en el contexto mexicano actual: *Hay cosas que pasan y cosas que pueden caer* [2012] y *Sueño de una tarde de domingo en la alameda* responden a la inseguridad y la insatisfacción política que está muy particular de memoria en la época actual.

Las últimas propuestas de instalación presentadas por Luis Garciga, introducen una nueva metodología, que incorpora un desarrollo técnico basado en los posibles usos de lo electrónico, mirando a través de un proyector y midiendo a partir del vieomapping de un espacio tridimensional, Garciga proyecta sobre objetos específicos, tanto construcciones abstractas como documentos figurativos. Estos *guiones instalados*, como los denomina el autor, plantean un modo inusual de montaje, a medias entre lo teatral y el espacio aumentado, entre el diseño de luces y la fantasmagoría.

Los guiones se desarrollan en los tiempos de los flashes y las luces programadas que convierten objetos cotidianos en ficciones parciales, carentes de explicación pero llenas de inscripciones. Ante la imposibilidad total de lo continuo, antes de la precipitación del próximo *black out*, estos apuntes, se empeñan en que no olvidemos. Se trata de una puesta en escena de chispas de deshecho, restos de realidades que señalan pero evitan la explicación confortadora. Proponen una toma de posición que más que en los contenidos, se define en el montaje, en la operación de reencuadre constante y la perspectiva de un escaneo indefinido. Las proyecciones convierten cualquier superficie en pantallas múltiples, pero éstas ya no se presentan como un marco fijo, la imagen movimiento sonora, se vuelve a su vez, imagen–radar, foco móvil para tiempos móviles en los que el evento real y su representación, parecen intercambiar los papeles.

En la obra *Desde el 14 de Enero de 2013, los ciudadanos cubanos no necesitarán permiso de salida para viajar al exterior* [2013], Luis Garciga mantiene su diálogo con la problemática fronteriza. Esta vez la obra se desarrolla desde lo mediático, recopilando y relacionando materiales de internet que hacen públicas distintas opiniones en relación con la nueva medida migratoria del gobierno cubano. Lejos de plantear una nueva opinión, la pieza vaga entorno al desbordamiento del punto fronterizo hacia la producción de límites múltiples. Los agujeros y las barreras convertidos en procesos translúcidos que si bien dejan pasar la luz, también invisibilizan el dispositivo, es el momento de la especulación y de los espejismos.

Desde esta misma posición de dentro y fuera, entre el bloqueo y la intemperie *A mitad de la noche: dos limbos. Alrededor: una línea imaginaria* [2013] se presenta a través de una escenografía de elementos cósmicos, planetas, soles, órbitas y noticias de actualidad, lo macro y lo micro se interfieren, las experiencias se cuelan en los resultados de búsqueda de Google, testigo de nuevos limbos, Julian Assange baila en la discoteca, da un discurso desde la embajada de Ecuador en Londres, miles de ciudadanos cubanos emigrados en Ecuador. No hay posibilidad de un relato, sólo modelos para armar. Este montaje recuerda el propósito de Walter Benjamin: “Método de este trabajo: montaje literario, no tengo nada que decir, sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los deshechos, esos no los quiero inventaríar sino dejarles

alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos”. [Benjamin 2005: 462]

Imposible fijar el panorama, ni lo intemporal ni lo efímero se distinguen en *La cuestión de las luciérnagas seria, pues, ante todo política e histórica* [2013]. Parte de una frase del libro de Didi–Huberman [2012:17] en el que se discute la posibilidad de la experiencia y del conocimiento en una época como la nuestra. La obra se presenta como un conjunto de representaciones míméticas de algunas luces de la Ciudad de México, el resplandor eléctrico de la Estela de la luz: un edificio símbolo de la corrupción del periodo calderonista y el láser que interfiere el grito de independencia del presidente. Las luciérnagas nos recuerdan la importancia del control de las luces, la imagen–luz no representa nada pero el operador siempre impone el canal.

Hay una constante reflexión sobre la microhistoria, que se vuelve revisión y reactivación de sus restos, que ya encontramos en la letra reinterpretada de la canción escolar de *Anónimo popular* [2007] o en la botella de sidra de *Divagaciones* [2009], donde el relato del abuelo del artista condensa de modo estremecedor la experiencia de una época cercana, pero concluida.

Las posibilidades políticas de la imagen son también activadas en *Esta hamaca tiene un hueco* [2012], en la que podemos escuchar los llamados al esfuerzo de líderes políticos como la música de fondo que propaga el actual estado de excepción económico. España, México, Estados Unidos, China... la obra recurre a una omisión significativa del caso cubano, una cuestión central en varias obras anteriores como *Ping pong* [2006], *Posiblemente ahora* [2009], *Ay, Morinda* y *¿Que querrán esta gente hacer contigo?* [2012], *Entrenando para llegar a fin de mes* [2012] o *Ya de nada sirve averiguar quién fue* [2010]. Propuestas que denotan una preocupación constante en la trayectoria del artista por la cuestión del esfuerzo exigido durante décadas a varias generaciones de cubanos, y las ilusiones y las decepciones que inevitablemente le siguen.

Más que una reflexión de lo local hacia afuera, estas piezas del artista Luis Garciga nos plantean críticamente el cambio de escalas a un entorno globalizado. Ante la incommensurabilidad de lo global y mediatizado, las obras ya no aspiran a ventanas sino a huecos, agujeros móviles e inconstantes que operan a modo de radar a través de planos parciales y entrecortados, frente a las verdades panorámicas. Nos encontramos con la puesta en escena de reminiscencias incontentibles, como una desbandada de luciérnagas por una geografía inestable. /

Referencias bibliográficas /

Loreto Alonso Atienza. *Poéticas de la producción artística a principios del siglo XXI. Distracción, desobediencia, precariedad e invertebrados*. Monterrey, UANL, 2011.

Walter Benjamin. *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann, Madrid, Akal, 2005.

Rufo Caballero. *Agua Bendita. Crítica de arte 1987–2007*.Artecubano Ediciones / Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2010.

George Didi–Huberman. *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada ed, Madrid, 2012.

Entrevista a Luis Garciga. En revista el *Ornitólogo tachado*, No. 2, enero 2013, pp. 57–63. Departamento de la Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de México [UAEM]. [http://www.editorialuaemex.org/eot.php]

Magaly Espinosa. “La calle está aparentemente dormida”. En revista *Parachute*, No. 125, pp. 34–52, Quebec, Canadá.

Corina Matamoros. *Mirada de curador*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2009.

Notas /

[1] A propósito de la exposición de Luis Garciga en MUCA, Roma, México D.F.. [14 Feb–24 Mar 2013.

[2] Loreto Alonso Atienza, es artista e investigadora, doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Colabora con distintas instituciones españolas y mexicanas y es parte del proyecto *Imágenes del Arte y rescritura de las narrativas en la cultura visual global* [www.imaginnarrar.net].