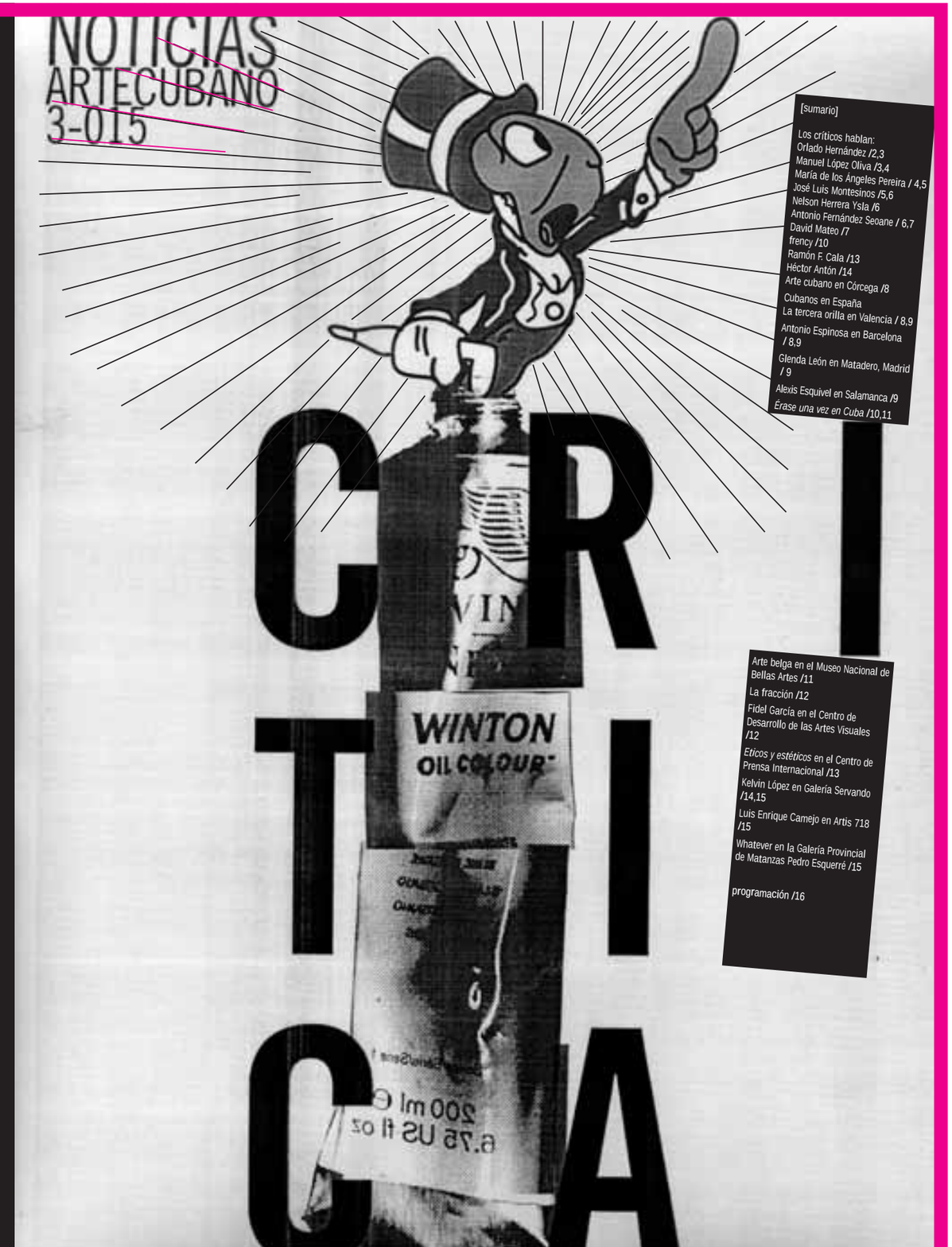
Noticias de Artecubano / Número 3 / Publicación mensual editada por el sello Artecubano Ediciones del Consejo Nacional de las Artes Plásticas I *Dirección* Rubén del Valle Lantarón / *Edición* ejecutiva Isabel Pérez / *Jefa de redacción* Sandra Sosa Fernández / *Edición* Maeva Peraza / *Redacción* Sandra Sosa, Maeva Peraza y Virginia Alberdi / *Diseño* Fabián Muñoz Díaz / *Fotos* Juan Carlos Romero / *Web* José Alberto Curbelo / *Comercial* Yoandra Mancebo Pérez [comercial@artecubano.cult.cu] I
Impreso en el Combinado de Periódicos Granma / RNPS 0408 / Precio de venta 1 peso I
Colaboraciones a: / isabel@artecubano.cult.cu / sandra@artecubano.cult.cu / maeva@artecubano.cult.cu / virginia@artecubano.cult.cu
Portada Fabián Muñoz Díaz /

BIENAL DE LA HABANA 2015

NOTICIAS ARTECUBANO 3-015



[sumario]

Los críticos hablan:
Orlado Hernández /2,3
Manuel López Oliva /3,4
María de los Ángeles Pereira / 4,5
José Luis Montesinos /5,6
Nelson Herrera Ysla /6
Antonio Fernández Seoane / 6,7
David Mateo /7
frency /10
Ramón F. Cala /13
Héctor Antón /14
Arte cubano en Córcega /8
Cubanos en España
La tercera orilla en Valencia / 8,9
Antonio Espinosa en Barcelona / 8,9
Glenda León en Matadero, Madrid / 9
Alexis Esquivel en Salamanca /9
Érase una vez en Cuba /10,11
Arte belga en el Museo Nacional de Bellas Artes /11
La fracción /12
Fidel García en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales /12
Éticos y estéticos en el Centro de Prensa Internacional /13
Kelvin López en Galería Servando /14,15
Luis Enrique Camejo en Artis 718 /15
Whatever en la Galería Provincial de Matanzas Pedro Esquerré /15
programación /16

[editorial]

La crítica de arte cubano ha estado marcada en las últimas décadas por la emergencia de voces interdisciplinarias, que han aunado al ejercicio del criterio, la investigación, la producción artística, la historiografía y la curaduría. Esta voluntad aglutinadora de campos de estudio, que habitualmente reciben una praxis unitaria; ha propiciado un pensamiento experimentado, con visiones mucho más amplias sobre el hecho visual. En ese afán descollaron figuras imprescindibles durante las décadas del ochenta y el noventa, que resultan claros antecedentes de las nuevas generaciones aventuradas a repensar el arte contemporáneo cubano. Por estas razones intentamos nuevamente confrontar las voces, visitar las décadas precedentes y el estado actual para colocar a los críticos en una primera persona, casi siempre ausente de sus textos. Esta intención ha sobrepasado el propio espacio de *Noticias…* que solo cuenta con dieciséis páginas hábiles, es por ello que el presente dossier se divide en dos partes. La primera, está mayormente encaminada a exponer posturas y centros de atención de reconocidos productores textuales, que experimentaron de primera mano toda la efervescencia de las tres últimas décadas; la segunda, presenta a jóvenes autores que exponen los desvelos de la llamada crítica emergente. Juntos, estos dos capítulos afirman la existencia de un diálogo sostenido entre las diversas generaciones que han dedicado sus esfuerzos a estudiar la producción simbólica en el país. Los autores que accedieron a participar han tenido la oportunidad de seleccionar –y en algunos casos crear– las imágenes y viñetas que acompañan sus textos; así han exteriorizado su percepción visual, manteniendo el sentido sugerente e irónico de los tópicos que abordan. La crítica de arte cubano, de acuerdo al asunto que la ocupa, mantiene una continuidad, que si bien acentúa sus divergencias epocales y las modas y modos de expresión; continúa acercando puntos de vista, reclamos, escrituras posibles. /

[Equipo de Redacción *Noticias de ArteCubano]*

[Una vez más, y ante la pertinencia del tema, todas las opiniones son de absoluta responsabilidad de los autores.]

¿cómo creen los críticos que los ven los artistas?

[orlando hernández, manuel lópez oliva, maría de los ángeles pereira, josé luis montesinos, nelson herrera ysla, antonio fernández seoane, david mateo, frency, ramón f. cala y hector antón revelan sus nuevas apariencias]

orlando hernández [tras la huella del pulgar]

1ra. parte

Noticias de ArteCubano [NA]: La década del ochenta fue un momento donde emergieron voces críticas con gran fuerza ¿Cuáles eran las preocupaciones fundamentales de la crítica en ese momento?

Orlando Hernández [O.H]: Me gustaría aclarar que no soy un estudioso de la crítica de arte, sino simplemente un crítico, o para ser más preciso, alguien que habitualmente escribe sobre arte. Por otra parte, creo que siempre es difícil reflexionar sobre un fenómeno cuando uno mismo forma parte de él. Sobre tu pregunta, puedo decir que los años ochenta pueden ser vistos, efectivamente, como un período de "renacimiento", donde surgieron y se inauguraron cosas, donde se produjeron cambios en todo el sistema del arte, pero fue también una época acabada de salir de los años setenta, es decir, que se mantenía con bastante salud el sistema de control, represión y censura contra aquellas ideas, opiniones, imágenes y todo lo que no estuviera dentro de la norma trazada por la llamada política cultural de la Revolución establecida en los años sesenta. Y esta situación se hizo más aguda a partir del segundo lustro de los ochenta y durante todos los noventa, cuando aconteció una especie de "despertar" pero de otro tipo, hubo una mayor movilidad en las ideas, en los criterios, y sobre todo menos miedo, más coraje para decir cosas, creo yo, por lo que el arte de los más jóvenes se hizo mucho más provocativo, menos almidonado, más "falto de respeto".

Como sabes, el inicio de la década estuvo liderado por los artistas de *Volumen Uno,* cuyos intereses estaban más relacionados con lo antropológico, con lo estético, con la necesidad de cambios formales, estilísticos, de actualización de lenguajes que pusieran al arte cubano en sintonía con lo que se estaba haciendo fuera de Cuba, y no tanto con el deseo de reflejar o criticar problemas de la vida cotidiana, de criticar la "cerrazón", ni de cuestionar dictámenes políticos, o de tratar asuntos como la libertad de expresión, de creación, o denunciar el racismo, o la homofobia, etcétera. De manera que quizás en un primer momento, ese entusiasmo por la novedad formal, por la modernidad, por lo estético, o ese interés por lo simbólico, por lo religioso, por lo antropológico, por lo espiritual que tenían algunos de los artistas que participaron en Volumen Uno; también fue parte de las preocupaciones o de los intereses de un sector de la crítica de esos años. En la década siguiente una parte de la crítica también se sumó, acompañó, o estuvo de acuerdo, o apoyó lo que expresaban muchos de los artistas más jóvenes de mediados de los ochenta y principios de los noventa. Al menos, eso fue lo que sucedió en mi caso. A inicios y mediados de los noventa, una gran parte de esas dos o tres generaciones de artistas y críticos se había ido de Cuba.

[*Selfie* de Orlando Hernández]

En general, creo que en los ochenta las tendencias críticas eran más bien reporteriles. Crónicas de las exposiciones salpicadas con algunas opiniones o interpretaciones de obras. Aunque eso es algo que siempre se ha hecho, ¿no es cierto? A veces mejor y a veces peor. Los pocos críticos conocidos de entonces publicaban mayormente en órganos de prensa, y no tanto en catálogos, y mucho menos en libros [algo que todavía no existía], ni tampoco en publicaciones extranjeras, que después tuvieron un lugar muy especial en nuestro medio, aunque la circulación de esos textos fuera reducida, de mano en mano, como mismo circulaban las revistas de arte que alguien traía del extranjero, porque aquí no existían.

En la revista *Bohemia* publicaba, por ejemplo, Leonel López Nussa, que era bastante retrógrado con respecto al arte contemporáneo [siempre recuerdo su reacción de disgusto, de indignación, ante la figura de Martí en la obra *Por América,* de Juan Francisco Elso], pero que tenía un gusto por el arte popular que yo también comparto. En el *Caimán Barbudo* estaba Ángel Tomás, quien era un crítico bastante "fiero", muy polemista, con criterios muy fuertes; y en *Juventud Rebelde, Granma* y en otros muchos medios estaba Manuel López Oliva, que era omnipresente, daba conferencias, hablaba constantemente en todos los congresos, reuniones y actividades. Era una figura muy visible, que hizo mucha crítica, con cierto grado de información sobre teóricos de Latinoamérica, como Juan Acha, que no era muy conocido o que no interesaba mucho aquí, pues Cuba en términos de arte y de teoría siempre ha estado mirando más hacia Estados Unidos y Europa [Occidental primero y luego del Este] que a Latinoamérica. Creo que los punteros de la crítica de arte de entonces eran esos [o son los que recuerdo, aunque también escribía José Veigas, desde luego, y Aldo Menéndez] y la crítica tenía un carácter más periodístico, y con cierto interés programático, con propuestas de cómo debería ser el arte que "necesitábamos", y no lo digo con mala intención, pues se dirigían mayormente a un público más amplio, no especializado. Creo que todavía existía cierto interés por alcanzar un "arte nacional", digamos, como en las primeras vanguardias de los años veinte y treinta, pero no se sabía muy bien cómo era ese arte y mucho menos cómo alcanzarlo si a los artistas –que eran quienes debían hacerlo– no se les ocurría.

Los textos que se escribían para los catálogos de exposiciones generalmente eran mejor concebidos, más literarios, con un lenguaje a veces más hermético, más simbólico, lo cual aún se mantiene en algunos casos, o a veces más reflexivo, más teórico, aunque el lenguaje llamado con razón "metatrancoso" [inentendible para gran parte de los públicos] fue algo más característico de los noventa en adelante. En mi caso, publiqué muy poco en los ochenta. Y aunque es cierto que escribí textos para exposiciones de artistas de esas primeras generaciones ochentianas [José Bedia, Marta María Pérez, Brey, Elso, Carlos García, Gustavo Acosta, Moisés Finalé, Rubén Rodríguez, y otros más jóvenes como Carlos Cárdenas, Glexis o Vizcaíno, etcétera] lo hice más bien a fines de los ochenta y durante los noventa. Nunca seguí ni he seguido una estética en particular, ni me ha interesado dedicarme a promover una tendencia o el trabajo de un grupo. Lo mismo he escrito sobre Gilberto de la Nuez, un viejo artista popular de quien organicé una exposición grandísima en el Museo de Bellas Artes, donde trabajé muchos años; que me he centrado en creadores que me eran contemporáneos o en otros mucho más jóvenes. Recuerdo que a la misma vez que en el Centro de Arte Internacional, [que era como antes se llamaba La Acacia] se estaba realizando *Volumen Uno,* yo estaba organizando una gran exposición de pintores populares en el Museo. Recorrimos toda la isla buscando esos artistas y ese interés siempre lo he alternado con la escritura y la curaduría sobre el llamado arte "contemporáneo".

NA: Suele afirmarse que en términos de crítica, la década del ochenta gira en torno a una figura fundamental: Gerardo Mosquera. ¿Según su experiencia, cómo fue la cohabitación de los críticos en torno a esa personalidad? ¿Influyó la labor de Mosquera en el resto de los críticos?

O.H: No me gusta la palabra "cohabitación" en este contexto, así que hablemos sobre esa coexistencia. Mosquera siempre ha sido un crítico de calidad por las reflexiones que ha hecho, aunque no siempre uno esté de acuerdo con ellas, como cuando afirmó que "el arte latinoamericano dejó de serlo", o su "*good bye* a la identidad", por ejemplo. Pero lo cierto es que ha sido un crítico muy orgánico, muy sistemático y organizado en sus ideas, y eso por supuesto que influye en el trabajo de los demás. Fue durante mucho tiempo un buen investigador, recuerdo que cuando trabajaba en el Museo, Gerardo iba a estudiar casi todos los días, pedía catálogos viejos, hacía investigaciones de artistas como Servando Cabrera y Mendive. Hubo otros críticos, desde luego, pero Gerardo fue el más importante de esos años. Fue prácticamente el líder, el "Papa de la crítica" en ese momento y el promotor de un grupo de artistas de puntería, muy de vanguardia, como Elso, que desgraciadamente murió muy joven, o Flavio Garciandía y Brey, o Gustavo Pérez Monzón y José Bedia. Mosquera fue quien logró tener más visibilidad pública, más protagonismo, contactos y publicaciones fuera de Cuba. Para eso también tenía cosas a su favor como el vínculo especial, muy cercano, con el aparato oficial de la cultura, que lo convertía en una especie de asesor de Armando Hart, el Ministro de Cultura o de Marcia Leiseca, la directora de Artes Plásticas en aquel entonces. Luego fue miembro del equipo de la Bienal de La Habana. Todo eso le permitió tener cierto poder de decisión [o de influencia, o de convencimiento] sobre quiénes eran y quiénes no eran importantes en el panorama de entonces, o quiénes debían ser atendidos y quiénes no tanto, ¿me entiendes? A muchos artistas no les caía muy bien ese reduccionismo. Su criterio era muy respetado, desde luego, pero como te dije, tenía en cuenta solo a un determinado círculo de artistas, en base a cuyas estéticas él ayudó a fundar un Nuevo Arte Cubano, que para algunos fue excluyente.

NA: Este período fue un momento convulso y muy rico, y se distinguió por la proliferación de grupos artísticos que aglutinaron a toda una generación de creadores. Entre los tópicos focalizados durante estos años se destacó el discurso antropológico, que predominó en el primer lustro; y la vertiente de crítica social, que sobresalió en el segundo ¿Cómo se acercó la crítica a toda esa producción simbólica?

O.H: No toda la crítica [o todos los críticos/as] tienen los mismos intereses. Una de las posibles corrientes de la crítica cubana ha sido más analítica, y se ha interesado más en sistematizar o esquematizar el fenómeno creativo mediante análisis de las pertenencias a grupos, a generaciones, atendiendo a supuestas características presentes en las décadas y sub-décadas, etcétera, lo cual puede ser muy válido, pero no agota las funciones de la crítica, o lo que puede hacer cualquier escritura sobre arte. Otros acercamientos críticos se han enfocado más en las obras mismas, en las intenciones de cada artista, en los detalles y menudencias formales, simbólicas, poéticas e históricas para realizar "traducciones", interpretaciones y lecturas que permitan una mejor comprensión y disfrute de dichas obras. Otros han utilizado las obras como trampolín o incluso como tribuna, [y algunos hasta como escenario] para, desde la escritura, hacer comentarios críticos sobre algún aspecto de la realidad inmediata o simplemente para apuntar con el dedo hacia algún lugar poco visible, en la sombra, para que la gente también mire allí.

En mi caso, creo que, con la excepción de la primera variante, que nunca me interesó mucho, he utilizado la escritura en todas esas formas, y probablemente en otras menos fructíferas, más inútiles, y con esto quiero decir, más ficticias, por puro placer, por amor al juego con las palabras. Siempre ha habido mucha tela por donde cortar, porque el panorama ha sido muy variado, muy rico, como tú dices, de manera que cada cual ha podido hacer con la escritura lo que ha querido. O lo que ha podido. Es verdad que hubo una proliferación de grupos artísticos, pero a la larga lo que es verdaderamente interesante es el artista individual, lo que es capaz de hacer por él mismo, no importa a qué generación, o a qué casilla pertenezca. Si el grupo se acaba y el artista no puede seguir por su cuenta, adiós Lola. Yo hice una exposición en el año 1991, en Galería Habana que se llamó *La huella del pulgar,* y trataba de ir en contra de esos esquemas generales, generacionales, grupales, y en eso seguí una tendencia muy sana que practicaba el artista y crítico Aldo Menéndez [padre], que era totalmente inclusiva, democrática, donde podías poner a artistas opuestos por el vértice digamos, como Gustavo Acosta y Nicolás Lara. Es bueno que cada uno haga su propia selección, ya sea para escribir o para construir un esquema de pensamiento. Pero creo que es perjudicial cuando se hacen elaboraciones demasiado estrictas por encima de la realidad concreta, aunque sea cómodo para el estudiante contar con ese "abc", con ese esquema de los grupos, de las tendencias de época, etcétera. Eso establece una historia del arte irreal, inventada. Ciertamente es útil desde el punto de vista didáctico, pero desde una visión más realista del fenómeno, los artistas son universos individuales, y hay que atenderlos en su particularidad, porque si no se pierde algo fundamental. Decir que los años cincuenta fueron "abstractos" es una de esas malas consecuencias de esa forma de pensar. Por eso mi exposición se llamó *La huella del pulgar,* pues cada artista tiene su propia identidad. Y he defendido este criterio es otros textos como *A favor de Babel,* que acompañó la selección cubana de una expo que organizó Kevin Power llamada *Políticas de la diferencia: Arte Iberoamericano. Fin de siglo.*

NA: ¿En esa época la crítica anticipaba los fenómenos o iba detrás de ellos?

O.H: Yo no sé si en aquel momento la crítica anticipaba o no los fenómenos, pero no debería hacerlo. Siempre hay una crítica que es modeladora, formadora de "modelos" en el peor sentido de la palabra, que se dedica a trazar unos ejes imaginarios aparentemente basados en el "*deber ser"* [ya sea en un sentido político, o ideológico, o estético, o con respecto a la moda internacional imperante], lo que hace que los artistas piensen que deben formar parte de ese entramado. Mientras más influyente es el crítico o el curador, más fácil es que suceda esto, y que el prejuicio sea mayor. En este asunto –y en cualquier otro– prefiero la anarquía a la dictadura. De esta manera se inducen las ideas o las preferencias estéticas [o políticas] de los críticos [o en el peor de los casos de los funcionarios] hacia el arte que se está produciendo y eso es algo bastante pernicioso, porque también provoca que los artistas hagan obras amañadas, falsas, ficticias para encajar en la gaveta o el compartimento que le asignaron. Estas inducciones o incitaciones también provienen de las curadurías, desde luego. Lo que un crítico o un curador selecciona para una Bienal o para una expo importante fuera de Cuba, genera un arrastre, una resaca, es decir, se convierte en un modelo a seguir por otros artistas, como mismo ocurre con cierto tipo de obra que se vende bien en el mercado y tiende a convertirse en un patrón a imitar, o algo así, lo cual es una fantasía. La crítica debiera seguir al arte y no a la inversa, o quizás acompañar de cerca a la creación artística, para estimularla, espolearla, sacarle los piojos, burlarse de ella si ve que se pone demasiado decorativa, o pomposa o insubstancial o demasiado alejada de la realidad. Y desde luego, debiera siempre tener la función de facilitar a la gente la comprensión del arte, de traducir sus posibles significados, o generar interés en buscar dichos significados allí donde a veces no parece haberlos. /

[Continuará en el próximo número]

manuel lópez oliva [oficio de la miseria]

Manuel López Oliva /

Este no es un texto de los que quieren agotar el punto de vista sobre determinados asuntos.

Es simplemente una suma de notas, surgidas de reflexiones que con frecuencia he tenido que hacer en sitios y circunstancias de la cotidianeidad que nada tienen que ver con las condiciones óptimas para la meditación, ni con la mesa cubierta de manjares donde operaban algunos de los célebres diálogos de Platón. Lo que aquí se dirá nació a veces como apunte rápido realizado mientras pinto o en la prolongada espera de la "guagua" y la "botella" [1]. Tampoco me he propuesto cumplir con la fisonomía clásica del ensayo, ni con la más generalizada del artículo teórico. Se trata, para decirlo con propiedad, de un comentario que aspira a ser "llamada de atención" sobre una de las profesiones que padecen la indigencia y subvaloración dentro de las sociedades pobres, como esta que vivimos, ahora en trance de supervivencia. Me refiero a la crítica de arte.

No habrá, por tanto, definiciones ni especulaciones conceptuales respecto de la naturaleza, función, diversidad y metodología de la crítica. Esos son temas asumidos ya, desde muy disímiles perspectivas, por estetas y por críticos de varias partes del mundo. Abordaré el problema directamente con el realismo indispensable y la claridad que permita una mayor comunicación. Lo haré, incluso, también a partir de vivencias propias, y de la disyuntiva personal de no saber si verdaderamente vale la pena continuar ocupándome de un oficio así, el de la crítica artística, condenado a las ilusiones de la miseria.

ESA OTRA CRÍTICA /

Hay una crítica, tipológicamente diversa, que corresponde a las coordenadas del subdesarrollo. No es ni en extremo diferente, ni en todos los casos derivada de la que ha servido para darnos el "retrato" más "universal" de esa actividad: la que ha evolucionado desde el pasado siglo en las desarrolladas naciones occidentales. Sin embargo, más importante que establecer los rasgos distintivos de las formas de crítica que actúan en el "mundo da las carencias", es advertir la repercusión que la realidad pobre tiene en el ámbito y el trabajo de los críticos.

De acuerdo con eso, podemos reconocer cinco manifestaciones básicas del enlace entre pobreza y crítica de arte:

1. Cuando las condiciones de penuria material de un país, sector poblacional o individualidad obstaculicen el desarrollo, la difusión y hasta el mismo ejercicio profesional de esa labor complementaria del arte.
2. La repercusión negativa que puede tener la poca dinámica informacional existente en los distintos campos y conocimientos que concurren en la praxis y el objeto de la crítica.
3. El predominio de tradiciones del espacio cultural y de esa misma profesión que a veces impiden percibir las renovaciones en las expresiones y las problemáticas estéticas.
4. Una evidente dependencia que se estabiliza en buena parte del hacer-crítico de los países pobres, el que, en no poca medida, se mueve según propuestas procedentes del pensamiento crítico y teórico, desplegado a partir de los centros rectores de la cultura internacional.
5. Cierta arbitraria confusión de géneros que identifica la crítica cultural con la crónica periodística, la historiografía, el encargo publicitario o las emisiones programáticas institucionales.

En los hechos, el crítico que habita la pobreza suele devenir un intelectual pobre, aunque no siempre lo sea en sus capacidades, imaginación, lenguaje y ética. Y no me refiero a la disposición franciscana a la pobreza, sino a quien se siente obligado a parecer "franciscano a la fuerza". Hablo del profesional que se ve impedido de mejorar por vía de su trabajo, y tiene que recurrir a otras labores que tampoco lo proveen de un nivel de vida que concuerde con el rango que puede alcanzar en los predios artísticos donde se desempeña. Pues lo cierto es que sólo en contados casos [lo he podido comprobar durante el diálogo con críticos latinoamericanos] éste logra recibir una recompensa equivalente al monto de cuanto realiza. Recompensa que no falta solamente en términos económicos, sino que frecuentemente está ausente en otros planos: cuando consideran al crítico sólo como "divulgador", intérprete textual de lo artístico, servidor de artistas y funcionarios, o "artista frustrado".

La pobreza es una realidad y un espectro que arranca alas a diferentes prácticas creadoras. El hombre que en ella vive no siempre puede elegir el destino que desea, como tampoco alcanza a proyectarse todo lo que en condiciones superiores podría… Aunque ocasionalmente esa misma pobreza puede ser un estímulo, el perímetro de un singular reto, la catapulta que dispara hacia nuevos horizontes. Esa doble consecuencia de la vida pobre, está presente así mismo en el camino vital de los críticos de arte. Por eso hay críticos vencidos, limitados, "empobrecidos" por el estado de pobreza; en tanto otros se sienten compulsados a subvertir los niveles de condicionamiento que el subdesarrollo les impone, y consiguen enfoques propios, capaces de darle respuesta adecuada a los requerimientos valorativos, cognoscitivos y publicísticos de la esfera artística.

UN TRABAJO QUE CUESTA MUCHO TRABAJO /

No pocos autores se han referido a la universalidad de formación que ha de tener el crítico de arte. Pero es ésta una condición que sobrepasa al campo específico del arte o artes que analiza, para abarcar otros dominios: estética, sociología, filosofía, antropología, historia general de la cultura, etnología, semiótica, politice, ética, informática, determinados aspectos de las ciencias naturales, etcétera. Para adquirir tales instrumentos, se requiere de tiempo para el estudio y de ciertas posibilidades de información. Todo eso cuesta dinero y cuesta trabajo. Digamos que en la base de la preparación del crítico concurren exigencias que le imprimen significativos grados de dificultad.

No se trata de una profesión simple. Es un trabajo que desde su génesis, impone metas que no todos los que viven en circunstancias pobres pueden alcanzar. Si el crítico sobrepasa la estrechez circundante, si convierte las carencias en potencia, si desarrolla niveles de productividad considerables en sus tareas, puede llegar a situarse en una posición que le permita realizarse, generar, legítimos aportes y trascender. Entonces es cuando podrá actuar, liberado do los efectos paralizantes de la miseria.

Pero mientras la anteriormente señalado no suceda, el crítico de la pobreza experimenta el indudable bloqueo de las preocupaciones sobre lo básico de la existencia humana, la falta del tiempo requerido por su profesión, y otras urgencias que devienen impedimentos a la sistematicidad y el crecimiento de sus producciones. Igualmente lo afecta la inexistencia de los medios editoriales apropiados, y el tener que circunscribirse, casi al ejercicio del diarismo, que no obstante a su esencial valor –por la rapidez en la respuesta y la relación directa con los procesos productivos-consuntivos del arte– posee el peligro de lo efímero, y de no tenerse en cuenta a la hora de las reflexiones y los estudios más generalizadores. Es así que buena parte de la crítica artística de América Latina porta el destino de lo transitorio, de quedarse en los juicios y modelos de la diaria creación, confinándose a los archivos de prensa no siempre consultados. Hace algunos años lo noté respecto de la obra crítica del peruano Juan Acha: mucha gente conocía sus libros; pero casi nadie sabía de sus artículos y críticas en la prensa, ni de la sección Sociología Visual que mantuvo algún tiempo en el periódico mexicano Uno más uno. Por eso decidí agrupar una selección de su trabajo periodístico en un volumen que pronto aparecerá corno coedición cubano-colombiana. A veces he pensado que no es que la crítica del mundo pobre sea más deficiente y menos valiosa que la que se produce en el llamado desarrollo, sino que las posibilidades para hacerla, publicarla, y expandirla no son iguales en ambos tipos de realidades. Cuando apenas estaba yo comenzando el trabajo crítico, en ocasión de celebrarse el Congreso Cultural de La Habana, recibí personalmente una opinión al respecto del importante crítico inglés Herbart Read, que aún conservo en ya sucia caligrafía: "Lo que realmente tiende a colonizar de los países poderosos –me dijo– no es la fuerza contenida en sus concepciones culturales, sino los recursos para multiplicarlas y comunicarlas a otras regiones, que las naciones no siempre tienen" [2]. Era una verdad sobre nosotros, acerca de la pobreza, que entorpece la proyección de nuestros valores intelectuales, reconocida entonces por una personalidad que se había formado, desarrollado y manifestado en el escenario de una de las metrópolis convertidas también en rectoras de la "cultura occidental".

Lo computadora y el printerláser se han convertido en instrumentos de trabajo para los críticos y los investigadores de arte de nuestros días. Sin embargo, la mayoría de esos profesionales no están en condiciones económicas de adquirir ese tipo de recurso. En nuestros pobres países el oficio de la crítica es uno de los más mal pagados, por lo que no puede extralimitarse, es decir, salir de las medidas establecidas por la misérrima existencia. No son escasos, por eso, los que aspiran a una beca de estudios o de trabajo [de las que otorgan gobiernos y fundaciones con poder financiero considerable] para realizar determinados proyectos y viajar en busca de experiencias sensoriales y relaciones culturales necesarias para su actividad. A los críticos desposeídos, no les faltan únicamente modernos y sofisticados medios productivos; también tienen

[Ilustración realizada por Manuel López Oliva para esta edición]

< lópez oliva, viene de la anterior

frecuentes complicaciones con el pago del alquilar del apartamento, de los impuestos y de los libros requeridos para un texto mayor. Pero esos mismos analistas participan en reuniones y declaraciones que solicitan remedios a las penurias del productor artístico, sin qua alguna vez –sea mediante agrupaciones locales o por vías de la Asociación Internacional de Críticos de Arte [AICA]– se decidan a luchar colectivamente por extirpar las penurias del productor de la crítica.

EL SUEÑO DE ESTAR ENTERADO /

Otra consecuencia de la pobreza es el "complejo de desinformado", que agobia a ciertos críticos de nuestros países: Aunque se trata casi siempre de una mezcla de sentimientos de inferioridad con respecto a las teorizaciones, poéticas y especulaciones que aparecen constantemente en el circuito de ediciones especializadas que se ocupan del pensamiento artístico, estético y cultural. No se ansía, por tanto, emular con el conjunto de reflexiones que emerge de pariguales países subdesarrollados, porque también a éste se le considera retrasado en el plano da la información más contemporánea. Para quienes así funcionan es mejor ser receptores aventajados y no genuinos productores de ideas, operaciones analíticas y modelos. Su meta mayor parece ser la cómoda repetición de las verdades descubiertas, la extrapolación de lo que porta la condición de novedad –independientemente de si corresponde o no al ámbito socio-artístico y a la lógica característica del crítico "acomplejado"–, además de la búsqueda de atractivos externos [de idea, lenguaje o "metacrítica"] que le permitan vestir "el traje del superinformado".

Sin embargo, la pobreza de información es algo igualmente innegable. No todos los profesionales que se desenvuelven en la crítica [dentro de la realidad pobre] pueden entrar en contacto con conocimientos y datos de alcance universal, proyecciones del desarrollo científico-técnico en los medios para el estudio del arte, y otras referencias de interés para el trabajo propio. Es esa carencia o lo esporádico de la recepción del flujo informativo en cuestión, lo que provoca el deslumbramiento por lo que en los países ricos puede ser normal y hasta intrascendente. Y en ocasiones la falta de dinámica informacional tiende a paralizar a los críticos, investigadores o profesores de arte, que suelen llegarse a sentir incapaces de elaboraciones conceptuales auténticamente suyas.

Tampoco podríamos obviar el hecho cierto de que el desconocimiento de diversas reflexiones contemporáneas [sobre arte o útiles para entenderlo] produce estancamiento en sectores de la que hemos considerado crítica del subdesarrollo.

Es entonces cuando predominan los enfoques inadecuados y se persiste en lo nacional-propio de ayer, por no poderse comprender lo propio universal [e igualmente local] de hoy. Y es en esa situación de inercia y entropía intelectual, cuando sobresalen los "practicantes de la crítica" que actúan en calidad de diletantes, aficionados o consumidores activos; o lo que es lo mismo: que aplauden o niegan a partir sólo de sus gustos y limitaciones de información, sin una sería posición valorativa, ni sostén teórico. /

antonio f. seoane [crítico de arte y periodismo cultural]

Entre la crítica de arte y el periodismo cultural existen sustanciales diferencias en cuanto a la realización del ejercicio mismo de sus respectivos perfiles profesionales.

La principal función de la crítica de arte será la de emitir los juicios de valoraciones a partir del profundo conocimiento de la actividad –llámese de la esfera de trabajo artístico de que se trate– por parte de quien la ejerza. Estos criterios pudieran enrumbarse, fundamentalmente, a través de enfoques críticos en comentarios, artículos, ensayos, etcétera.

El periodismo cultural, amén de que pudiera contener ciertas y determinadas valuaciones y apreciaciones [en esto, debemos tener en cuenta la existencia de un periodismo crítico], se enfoca estricta o escuetamente en lo que va a pasar [como noticia o información, pues casi así se ha establecido] o de lo que ya pasó [si esa noticia –que ya no sería noticia–, por asuntos de tiempo, no sale a la circulación oportunamente], a través de reportajes, entrevistas, crónicas o reseñas, etcétera.

En tal sentido, quisiera poner un simple ejemplo…; imagínense, ya una vez restringidamente definido su perfil profesional, a un periodista cultural [su campo de acción es el del ámbito de la cultura artística] ante sucesos como "las nuevas prácticas artísticas", "los nuevos medios", "el mercado del arte" y "los soportes emergentes en su accionar". Este periodista, que fue formado de manera muy general y, fundamentalmente, en los asuntos de la comunicación y de otras ramas de este saber, si no posee los conocimientos específicos de aquellos "asuntos" mencionados, solo podrá remitirse a la pura información, amén de que pueda realizaralguna valoración –un juicio alguno, cosa bien difícil en estos menesteres–, pero de contenida o circunscrita manera. En esto, pueden existir "algunos o algunas" que se "atrevan", sin saber, lamentablemente, que puedan cometer crasos errores.

El crítico de arte debe también prepararse, perfeccionar su trabajo, ante ciertas y determinadas materias, eventos o tendencias delarte, estar al tanto de los términos implantados por la postmodernidad y de los creadores del hecho artístico. Pongamos un ejemplo: las *performances* de Marina Abramovic. Si no se sabe quién es ella –no todos tenemos el derecho o la posibilidad de conocerlo todo– y cómo realiza "sus *performances*", no podrá haber juicio crítico alguno y mucho menos exacto. La crítica aquí, o falla, o no es diatriba, o es un verdadero disparate y, esto sería lo peor de todo…

En C.M.B.F., Radio Musical Nacional, estos ejercicios se realizan con un orden preestablecido de acuerdo a las características de ambas especialidades: primero, el periodista cultural con la noticia; después, el ejercicio del criterio con "voz autorizada". Puede suceder que ambos especialistas coincidan en un mismo programa [sobre todo, en un "noticiero cultural"] con el mismo asunto. ¿Se imaginan ustedes que aquel periodista glorifique el hecho y después venga el crítico, con justas y fundamentadas razones, a decir lo contrario? Esto ha pasado y no en pocas oportunidades: entonces, ¿quién sale mejor parado? Aclaro aquí que el oyente de C.M.B.F. es un radioescucha inteligente, capaz de sacar su propio criterio… Aquí, las improvisaciones de cualquier parte no son para nada buenas…

La radio, no obstante, le exigirá al crítico de arte una serie de requerimientos que tendrá que aprender y aprehender en el transcurso del tiempo en su ejercicio, pues esto no se enseña en institución docente alguna. Así, el poder de síntesis dado el estricto tiempo "de oro" de la radio; lo atractivo que tendrá que resultar su trabajo para acaparar la atención del oyente, más cuando este medio prescinde de las imágenes, lo que implica –además– no caer –ya que se trata de una crítica– en las banales descripciones de lo que hace el artista… Recordemos, en esto, el lema de este medio de comunicación: "Radio cubana, sonido para ver". Quizás, por tales razones, a los críticos [al menos, a los de las artes plásticas] no les guste o rechazan este medio de comunicación… Quiero presentarles el texto de mi intervención en el VIII Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba [UNEAC] celebrado en el mes de abril del pasado año, que mucho tiene que ver con lo que estamos fundamentando…

"Los críticos de las artes plásticas [y pienso que también los de otras expresiones del arte] han reclamado, constantemente, una mayor cantidad de espacios para el ejercicio de sus criterios, concentrándose estos –fundamentalmente y con preferencia– en los referidos a las publicaciones periódicas y especializadas, como suplementos, revistas e, incluso, aquellos que ya forman parte de las estructuras digitales, y sin dejar de mencionar a la prensa diaria, aunque en ella esta práctica no pueda ser tan frecuente por asunto de las 'capacidades' que todos conocemos [esto sería contenido para otros análisis], es decir, un ejercicio –y en esto, quizás, radique la demanda– que quede en blanco y negro para la historia y la consulta a mano, y aquí también el libro, tan deficitario en el rubro del arte: otra cuestión que urge de los apartados exámenes.

Sin embargo, la mayoría de nuestros críticos han rechazado –por diversas razones– a los medios en que la palabra no puede ser guardada de modo efectivo para la memoria. Y me estoy refiriendo a la televisión y, sobre todo, a la mayoritaria radio, que no puede valerse –como en los otros– de las imágenes [aspecto de interés crucial para la plástica], pero sí de otras muchas más cosas, como del aprendizaje de la síntesis, arma estratégica para toda tipología del arte. Y lo digo así porque el tiempo de la radio tiene que ser preciso, ese que nos alejaría de cualquier superficialidad, como serían las descripciones facilistas o las tontas explicaciones, porque ello, ante todo, no sería hacer crítica de arte.

En la Sección de Teoría y Crítica de la Asociación Nacional de Artistas Plásticos de la UNEAC, que agrupa a ochenta y siete miembros efectivos trabajando en el país, solo dos realizan la crítica del arte en la radio. Entonces, esto es una invitación a saber aprovechar los espacios que tenemos, como el específico de la radio que tantas personas siguen, entre ellos nuestros artistas y escritores porque, como nos han confesado, crean oyéndola. Pero para esto, las noventa y seis emisoras radiales [en sus diversas categorías municipales, provinciales y nacionales] que posee nuestro país [y estoy implicando lógicamente al Instituto Cubano de la Radio y la Televisión] tienen que prestarse a ser soporte cierto de este ejercicio creativo, a brindar –incluso– la oportunidad de crear programas especializados en tal sentido, como lo vienen realizando –con sus identitarias características– algunas de nuestras estaciones radiales, como Habana Radio y muy en especial, C.M.B.F., Radio Musical Nacional –por solo mencionar dos ejemplos– que posee el único programa de la radio cubana dedicado enteramente a las artes plásticas: *Luz, forma, color,* que fundara la aún recordada Lázara Castellanos.

Créanme, la crítica del arte desde la radio [y estoy hablando de una práctica profesional reconocida, que aparte al intrusismo que, lamentablemente, hemos visto en exposiciones realizadas en muchas de las instituciones del arte de nuestro país e, incluso, en algunos de los espacios de la radio y la televisión] es una posibilidad para ganar, también, y si lo hacemos como es debido y exigido, muchas batallas; porque ella es de una efectividad sorprendente [no me caben dudas] y porque tiene público, y mucho, y del bueno. Ese que sabe bien escuchar y también valorar, a pesar de esa gran desventaja otra para los críticos, de que el éter pueda llevarse su trabajo al infinito en cuestión de segundos". /

nelson herrera ysla [la crítica y yo]

Siempre me emociono cada vez que releo la confesión de Francis Ford Coppola al estrenar su extraordinaria película *El Padrino* en Nueva York [1972]. Cuenta que luego de aquella primera proyección al público seguida por numerosos aplausos recibidos, ya tarde en la noche, se fue a un café cercano a esperar la salida del *New York Times* del día siguiente: solo ansiaba saber lo que escribiría Pauline Kael, la más importante crítica cinematográfica del periódico, presente aquella noche en la sala. Con manos temblorosas recogió el periódico del estanquillo a las cuatro de la mañana; apuró un cigarro y un café para dedicarse a leer el comentario crítico, nervioso aún. Diez minutos después podía respirar mejor: la aprobación de Kael sellaría exitosamente gran parte de su futuro en las pantallas de cine.

Esa anécdota es suficiente para comprender el rol de la crítica en los años setenta. Ni qué decir lo que fue en los sesenta y décadas atrás. Casi todos los creadores, de la danza al teatro, de la música a la literatura, reconocían el papel devastador o promisorio de los críticos con relación a sus obras para abrirse paso en la cultura moderna y contemporánea. De entonces hacia acá, lo sé, lo sabemos, ha llovido demasiado. No hay que hacer historias. El arte ha cambiado, los artistas también. El mundo ha cambiado, las personas también. Hoy los críticos somos conscientes de pertenecer a una rara especie en extinción. Fantasmas que pululan por galerías y museos sin que nadie note nuestra presencia: nos hemos vuelto casi invisibles a los ojos de artistas, no así de ciertos sectores de público que aún creen en lo que decimos y se manifiestan solidarios o molestos con alguna opinión nuestra. Cuando esto ocurre en otras ciudades de Cuba, no solo La Habana, respiro de gratitud, suspiro aliviado, me siento mucho mejor. Gracias a ellos sé que no todo es en vano y que algo significo, significamos.

El mercado nos ha tendido un cerco poderoso, seguro que sí, del que resulta difícil escapar. Nos ha confinado a cenáculos, a débiles capillas, a revistas de distante periodicidad, a libros, seminarios y congresos académicos. Y encima de todo, además, nos sentimos rodeados de banalidad a raudales, comercialización, vanidades, fama, aplausos, que nada tienen que ver con el oficio de la crítica. La atmósfera está cargada: ¿quién lo iba a decir?

Frente al nivel de reconocimiento que los artistas reciben hoy desde galerías, museos, eventos y coleccionistas en cualquier parte del mundo, nuestra opinión parece no tener importancia. Con los artistas conversamos, nos reímos y hasta nos preocupan muchas cosas comunes pero sin interesarles en el fondo lo que pensamos de sus obras, de salones, exposiciones o trayectorias personales. Los estudiantes de arte, santa inocencia, son quienes solicitan disciplinadamente mis opiniones para sus tesis de grado, o periodistas del sector cultural me preguntan todavía lo que pienso de ciertos temas espinosos para armar sus comentarios, sus programas. Hasta ahí las clases. Ah, pero un reducido grupo de artistas, eso sí, nos buscan para escribirles el prólogo a algunos de sus libros o para engordar las hermosas páginas de un lujoso catálogo. O incluso para organizarles una seductora biografía. El resto les corresponde a un buen editor y a un eficiente diseñador. Bueno, no nos podemos quejar: al fin y al cabo algo es más que nada. Del lobo un pelo, quiero decir.

Pero yo creo en la crítica. Cómo no. Y de un modo que hoy podría lucir extemporáneo pues he recibido gratificaciones en medio de todo lo que aquí cuento, en medio de tanto. Con una sola basta, y me resulta suficiente para seguir adelante, como cuando leo la crítica de José Martí, Alejo Carpentier, Guy Pérez Cisneros, paradigmas válidos aún. Gracias a ellos mantengo viva la fe en nuestra controvertida y maltratada profesión. Me entusiasma seguirlos, reconocer sus huellas en cada párrafo mío que puede incitar a la reflexión. Conste que no escribo para obtener recompensas inmediatas sino provocar ideas, juicios de valor, gustos, afinidades, o todo lo contrario. Desde que comencé, allá por los años sesenta, gozo escribiendo textos críticos como si escribiera poemas. Yo gozo pensando, reflexionando, escribiendo. Y cuando me publican, gozo más.

Si alguien tratara de convencerme de que estos no son tiempos para la poesía, le enmendaría su equivocación. Igual haría si me dicen que estos no son tiempos para la crítica. No importan tanta trivialidad ni espectáculos girando a mi alrededor: estos son tiempos que deberíamos enfrentar con la mayor lucidez posible. No dejarnos aplastar. Nunca. Ya sé que el crítico no ejerce el papel de juez, de fiscal del orden estético. Que no dictamina tiránicamente sobre la validez de una obra, de un proyecto, de una vida dedicada al arte pero que bien nos obliga a pensar, a reconocer nuestros vacíos, nuestras lagunas, a impulsarnos hacia otros territorios del conocimiento y del placer intelectual si la ejercemos del mejor modo literario posible. Y del mejor modo periodístico para alcanzar todas las mentes, todos los corazones. Literatura y periodismo se funden en la crítica.

Quiero escribir siempre para muchos, estén donde estén. Para todos, si eso es posible algún día. Me interesa lo que dirán un arquitecto, un informático, un profesor de secundaria, un político, cualquier persona ajena al mundo del arte, neófitos a su pesar, de mis textos o de mis intervenciones en la radio y la televisión. Porque son estos quienes más necesitan de la crítica. Sin populismo trasnochado, que conste. Los artistas parecen entender, comprender, saber lo que hacen: igual los galeristas, los coleccionistas, los directores de museos. Se les nota satisfechos por lo general. El público no: su orfandad es total ante la compleja maraña del arte contemporáneo. Tenemos que ser solidarios. Alguien debe brindarles la mano. Es entonces cuando me ofrezco con gusto. Es entonces cuando escribo, pase lo que pase.

Si un narrador existe, un poeta, un ensayista, un académico, ¿por qué no un crítico? Las actuales expresiones del arte requieren cada vez más del oficio crítico en su torno para tratar de desenredar un poco la madeja cultural, la tela de araña que nos impide caminar a pierna suelta, la selva oscura en que nos movemos. Creámoslo o no, cada día son más las personas que necesitan se les diga algo sobre lo que está pasando en el arte. ¿Por qué virarles la espalda, abandonarlas a su suerte? /

Vista parcial del Museo de Arte Contemporáneo de San Agustín [MACSAN], Proyecto LASA, Oncena Bienal de La Habana, 2012

maría de los ángeles. pereira [la academia y la crítica de arte]

Ponderar la contribución de la comunidad académica de historiadores del arte en Cuba al desarrollo de nuestra crítica especializada en artes visuales, es un acto de justicia para con una larga y sostenida tradición que, afortunadamente, jamás se ha visto fracturada. Para argumentarlo de manera muy resumida apeláré a algunos fragmentos de las respuestas que hace poco más de dos años le ofrecí al investigador Danilo Vega, a propósito de varias preguntas en torno a la relación entre la academia y la crítica de arte.

La primera e ineludible mención en este continuo es para el Dr. Luis de Soto y Sagarra, fundador hace ocho décadas, junto a la Dra. Rosario Novoa Luis, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana. No solo como investigadores, docentes y críticos de arte –esto último, sobre todo el Dr. Soto– fueron ellos respetados maestros y activos colaboradores de un promotor, crítico [y curador] de la talla de Guy Pérez Cisneros. En tal sentido, subrayo que una acción curatorial de la talla de *Trescientos años de arte en Cuba*, hubiera sido inimaginable sin el apoyo que Pérez Cisneros recibió del entonces muy joven Departamento de Historia del Arte.

Bajo el magisterio del Luis de Soto y de Rosario Novoa, se formaron como estudiosas y críticas Graziella Pogolotti y Adelaida de Juan, dos firmas cardinales en la historia de esta disciplina en Cuba. Más adelante, Gerardo Mosquera, quien devino el más sobresaliente crítico del movimiento artístico de los ochenta, emergió de la carrera de Historia del Arte. Y pocos años después lo hizo Rufo Caballero, quien fuera en mi opinión, el más sólido y prolijo crítico de arte de los noventa. Estos pocos nombres mencionados presuponen grandes saltos epocales, pero entre los mismos se ubican otros muchos, muchísimos, que se han ganado un lugar en la trayectoria de nuestra crítica de artes visuales.

En verdad, considero que la contribución de la carrera de Historia del Arte hizo cada vez más abundantes y notorias sus contribuciones al desarrollo de la crítica especializada a partir de los ochenta y, sobre todo, de los noventa, en la medida en que se fue sedimentando la enseñanza y el ejercicio mismo de la crítica a través de los sucesivos planes de estudio. Esto ha sido para nosotros un verdadero reto; siempre hemos sido conscientes de que la crítica no puede ir a la zaga del quehacer artístico de su tiempo; la crítica no solo tiene la misión de acompañar al fenómeno artístico que le es contemporáneo sino que tiene que atreverse a iluminar caminos, a reconocer posibles rutas y estimular, como ente activo, lo que está emergiendo en el campo de la producción plástica. De modo que, quienes hoy día enseñamos arte cubano en la Universidad de La Habana, hemos tratado de seguir el ejemplo de nuestros maestros – Adelaida de Juan, María Elena Jubrías, Luz Merino, Yolanda Wood– tratando de mantenernos en plena sintonía con el quehacer artístico, y procurando que los alumnos estén a la altura de las exigencias que demanda ese quehacer en términos de promoción y de crítica especializadas.

En lo personal puedo afirmar

a página siguiente>

[Mesa y paja]

< pereira, de la anterior

que, estimulada por ese ejemplo tan vital e imperecedero de mis profesores, siempre que comienzo el curso le comunico a los estudiantes que en esa materia vamos a tratar de estudiar el proceso de desarrollo artístico nacional desde la fecha que se marque en el plan de estudio [desde 1980, por ejemplo, según el actual plan] hasta lo que haya ocurrido en nuestra escena plástica "ayer en la tarde". Se que es una meta muy ambiciosa, pero con el empeño conjunto lo vamos consiguiendo, año tras año.

Con frecuencia confrontamos en letra impresa, en textos producidos por nuestros discípulos o exdiscípulos, no ya las enseñanzas impartidas en clases, sino incluso ideas o problemáticas que una vez fueron expresadas durante una conferencia o que se debatieron en el aula. Y para mí eso es muy gratificante, porque constato en el ejercicio de la crítica una extensión de lo que sucede en la clase, porque aprecio como el autor ha pensado con detenimiento y se ha replanteado un asunto. Todo ello es reflejo y multiplicación de ese ejercicio crítico "en vivo" que es también la docencia del arte contemporáneo.

Así, en los últimos años hemos tenido la satisfacción de ver publicados cada vez más trabajos de jóvenes críticos que escriben, y sus trabajos son aceptados en soportes prestigiosos, cuando aún son estudiantes. En ello ha desempeñado un papel muy importante el tabloide *Noticias de ArteCubano*, pero también sucede con la propia revista *ArteCubano*, y con otras publicaciones especializadas. Acotemos, asimismo, que muchos graduados de Historia del Arte que residen y trabajan fuera de Cuba también ejercen la crítica en otros países del mundo; algunos han alcanzado un prestigio relevante y eso es algo que nos enorgullece. En suma, puedo asegurar que en el cotidiano despliegue de la crítica, desde la comunidad académica, se ha ido garantizando el relevo.

Mas, si de crítica de arte hablamos, hay que apelar a la mención imprescindible de la Dra. Adelaida de Juan y lo que ella ha significado para la enseñanza de esta disciplina en la carrera de Historia del Arte. Adelaida de Juan incorpora la asignatura *Taller de Crítica de Arte* en el año 1980. Es una asignatura taller, como su nombre indica; cada alumno está obligado a escribir tres textos críticos destinados a diferentes tipos de soportes [publicación masiva, publicación especializada y catálogo]. Y es que, como asegura la Doctora de Juan, la única manera de aprender crítica de arte es haciéndola. En ello, su magisterio ha sido ejemplar. A la altura de sus más de ochenta años Adelaida sigue siendo, hoy por hoy, la profesora que más crítica de arte produce y publica entre nosotros.

Por lo demás, quisiera referirme a otra de las más importantes contribuciones de la comunidad académica universitaria de los historiadores del arte que es la que se verifica en el ámbito de la investigación sobre el acontecer artístico contemporáneo. Ha sido muy osada la inmediatez con que se han abordado diferentes fenómenos contemporáneos desde la óptica de la investigación científica, y resulta excepcionalmente provechoso lo que esta mirada le ha aportado a la historia del arte y, por extensión, a la crítica que mejor puede ejercerse desde el reconocimiento de nuestra propia tradición artística, incluyendo la más reciente.

Los ejemplos son incontables, pero me ceñiré a algunos que – más lejanos o cercanos en el tiempo– pueden resultan fehacientes: en el año 1985 Enrique Álvarez, tutoreado por Luz Merino Acosta, presentó su Trabajo de Diploma sobre *Volumen I*; obviamente, una tesis defendida en 1985 se empezó, como mínimo, uno o dos años antes. Esto quiere decir que Kike Álvarez comenzó a estudiar el fenómeno *Volumen I* y lo que esa exposición representaba para el Nuevo Arte Cubano alrededor de 1983, cuando apenas comenzaba a visibilizarse el pujante movimiento artístico que cuajó y se desplegó a lo largo de la década. Luego, hacia el final de ese propio decenio, se hicieron otras tesis sobre la labor del grupo Puré y sobre el Proyecto Castillo de la Fuerza –ambas tutoreadas por María Elena Jubrías– grupo y proyecto efímeros de los que nos ha sido legado, gracias al ímpetu de la academia, estudios profundos y valiosos. Más adelante se han realizado investigaciones sobre el Colectivo ENEMA, sobre el Departamento de Intervenciones Públicas [DIP], y sobre otros vitales proyectos pedagógicos de la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte [ISA] que marcaron pautas en la escena artística de finales de los noventa e inicios de los dos mil. Los mencionados son solo unos pocos ejemplos elocuentes de esa inmediatez temporal a la que me refiero, y del modo en que sus evaluaciones se revierten en la propia dinámica del quehacer artístico de su momento y en la labor de los críticos –los de entonces y los de ahora mismo– quienes se sirven de tales estudios para insertar sus valoraciones en las coordenadas recientes de una trayectoria.

Me gustaría precisar, entonces, que la comunidad académica de la que hablamos es el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana y los estudios de pregrado y de postgrado que desde aquí se han conducido durante cerca de cincuenta años. De la Licenciatura en Historia del Arte se graduaron figuras que han sido relevantes estetas, como Jorge de la Fuente y Lupe Álvarez, esta última, de una incidencia capital no solo en la formación de varias promociones de artistas cubanos dada su labor como docente de la Facultad de Artes Plásticas del ISA, sino también de inestimable importancia en la preparación de los historiadores del arte, porque fue Lupe quien elaboró los programas de *Teoría de la Cultura Artística* que comenzaron a introducirse en nuestra licenciatura a mediados de los años noventa. Ella formó a los primeros jóvenes que fueron, a su vez, los primeros docentes de estas materias, como Inti Yánez, Jorge de Armas, Rubén de la Nuez, Yissel Arce. Así como años más tarde Carlos Simón, Rolando Mesa y Hamlet Fernández fueron discípulos de Rufo Caballero, quien fungió como profesor de nuestro claustro y como profesor principal de la disciplina *Teoría de la Cultura Artística*.

Me parece justo señalar, asimismo, que colegas de áreas afines, como Filosofía e Historia, han sido también contribuyentes fundamentales en la formación de los historiadores del arte en determinadas etapas. Desde siempre hemos contado con la invaluable colaboración de la Dra. Magali Espinosa, filósofa, esteta y también crítica de arte, quien ha sido sistemáticamente conferencista invitada y tutora de tesis de licenciatura y de maestría. Y, remitiéndome a momentos más lejanos en el tiempo, recuerdo los años en que Madeline Izquierdo [graduada de Filosofía] trabajó con nosotros, completando su formación profesional a través de los cursos de historia del arte a los que asistía con una modestia y disciplina increíbles, y aportando a su vez sus valiosos conocimientos en el área de Estética, materia que, en paralelo, impartía en el ISA. Otros filósofos e historiadores como Emilio Ichikawa, Iván de la Nuez, Randiní González, siendo prácticamente recién egresados de sus respectivas carreras, fueron docentes en la nuestra. Mientras que otra egresada de la carrera de Filosofía, Elvia Rosa Castro, también ha impartido clases en la licenciatura en Historia del Arte y cursó nuestro programa de Maestría.

El programa de Maestría en Historia del Arte constituye, en sí mismo, un capítulo inestimable en esta trayectoria. Del mismo han egresado sobresalientes voces de la crítica de arte cubano actual [la mayoría previamente graduados de nuestra licenciatura] como Caridad Blanco, Carina Pino-Santos, Israel Castellanos, Gretel Morell, Nahela Hechavarría, Sandra Sosa, Elvia Rosa Castro, Frency Fernández, Cristina Figueroa y un largo etcétera, porque ya suman más de cincuenta titulados de Máster en Historia del Arte.

Es un hecho que todo ello se revierte en la solidez teórica que ha ido ganando el pensamiento sobre el arte en Cuba. La crítica ha sido depositaria de ese conocimiento, de ese instrumental dimanado de la Estética y de la Teoría del Arte. Al principio, atravesamos un período difícil, en el que todo ese aparato conceptual no estaba suficientemente bien digerido y se apreció, como tendencia, cierto exceso de densidad en el discurso, pero creo que todo apunta a una superación cualitativa de nuestra crítica de arte, aún cuando los espacios para ejercerla resulten insuficientes y cuando los canales no alcancen los niveles de recepción a los que aspiramos.

Por último, debo reconocer que el déficit fundamental de nuestra comunidad académica, a mi modesto entender, es la poca visibilidad de lo mucho que hemos producido y seguimos produciendo. Ahora mismo estamos trabajando en algunos compendios temáticos que, una vez publicados, enriquecerán sin duda la historia del arte cubano. Una historia que en parte ha sido escrita, que en parte se está escribiendo ahora mismo, o se escribirá mañana por los que están sentados en las aulas, y por los que van a ingresar más adelante. Nos corresponde ser más dinámicos, más atrevidos en el campo editorial para publicar cuánto de valioso se ha hecho y estimular a que se siga avanzando. /

david mateo [maniobras de la crítica]

Félix Ernesto Pérez / *Super Eighties Game*, detalle / 1994 / Serigrafía y objetos de cerámica / Dimensiones variables / [obra de carácter participativo]

La práctica complementaria, paralela, de la reflexión escrita y la curaduría de tesis fue una de las tendencias que caracterizó el trabajo de la crítica de arte durante la década del noventa, sobre todo en los momentos definitorios del primer lustro. Ese fue, desde mi punto de vista, uno de los legados instrumentales de la especialidad al esfuerzo de documentación y comprensión de los procesos artísticos desarrollados entre finales y principios de siglo, un legado que aún mantiene la vigencia en muchas de sus aristas, y que, comparativamente, podría ser considerado como una de las principales distinciones de la etapa con relación a la anterior.

En los años ochenta prevaleció la crítica de apoyatura, la ensayística literaria de ratificación. La trascendencia e impacto del movimiento plástico de ese periodo atrajo con fuerza a lo mejor del pensamiento analítico, pero manteniendo siempre su paso anticipado, la autonomía de su protagonismo como manifestación. En ese propósito de subordinación y complicidad se involucraron especialistas reconocidos dentro de las artes visuales, pero también otros provenientes de áreas disímiles como la sociología, la historia, la antropología y la filosofía, lo cual enriqueció muchísimo el acervo teórico alrededor de la producción simbólica.

Sin embargo, durante los noventa hubo una incursión mayor en el ejercicio combinado del análisis escrito y la curaduría de tesis. Casi todos los críticos de arte que comenzaron a desarrollar su trabajo en la década poseen en su currículo importantes iniciativas en ese sentido interdisciplinario, las cuales no solo contribuyeron a acopiar testimonios del quehacer artístico, sino también a definir niveles temáticos y procedimientos técnicos, operativos. No deberíamos olvidar que en el trasfondo de toda aquella dualidad de aplicaciones, se concentraba una necesidad imperiosa de reactivar los espacios o conductos para el diálogo, el intercambio, tanto con la comunidad socio-cultural como con el sistema institucional, bastante deteriorados hacia finales de los ochenta. La voluntad de respaldo que algunos críticos jóvenes mostraron hacia proyectos de apertura como Desde una Pragmática Pedagógica [DUPP] o *Las metáforas del templo,* fueron indicios tempranos de esa voluntad de reanimación.

En los años noventa se precipitó una disyuntiva socioeconómica de índole nacional que impactó de manera rotunda en el establecimiento de estrategias y expectativas artísticas, influencia que algunos creadores legitimados se resistieron a comprender. Una actitud lógica si tenemos en cuenta el estado de incredulidad, de desestimulación, en el que cayó buena parte de los artistas plásticos como consecuencia de la agudización de conflictos y tensiones desde mediados de los ochenta. Ante esa nueva disyuntiva socioeconómica, la crítica de arte y un grupo de creadores reconocidos [dispuestos a amplificar hacia lo social la labor pedagógica e inductiva], realizaron un sin número de acciones para facilitar una interpretación reactualizada del contexto, y ensayar otros recursos alegóricos, otras simulaciones, con las cuales poder enfrentar la actividad representativa. Como ha sido costumbre en la historia del arte en Cuba, los artistas plásticos llevaron la delantera de las acciones también a inicios de los noventa frente a la crítica [ya he enfatizado en otras oportunidades sobre los efectos de DUPP y *Las metáforas del templo*]. Pero solo fue por un periodo corto, porque los académicos, teóricos y críticos del patio se involucraron con rapidez en ese proceso de reanimación artística, aportando estrategias y disertaciones, y mostrándose dispuestos a correr el mismo riesgo de incredulidad que experimentaron los artistas emergentes con sus nuevas propuestas. Un rol significativo desempeñaron en ese tiempo profesoras y teóricas como Madeleine Izquierdo, Magaly Espinosa, y Lupe Álvarez, quien emprendió una verdadera cruzada con su hipótesis del Nuevo Arte Cubano, y a quien vi polemizar en más de una ocasión con artistas muy connotados por su nivel de escepticismo.

Hubo un grupo de críticos que optaron en los noventa por el empleo de esa versión combinada de la escritura y la curaduría de tesis. Aunque la lista pudiera ser un poco más amplia, preferiría mencionar ahora a los que considero trascendentes en la etapa, aquellos que con más propiedad contribuyeron a trazar una pauta de interacción que se reflejaría a lo largo de toda la década. Me refiero a Rufo Caballero, Dannys Montes de Oca y Juan Antonio Molina. *Relaciones peligrosas,* fue una importante exposición curada por Rufo en la que nos convidaba a examinar de manera excepcional el arte contemporáneo cubano y sus motivos de interrelación a partir del desempeño topológico. Una muestra de guía, de concertación, fue *El oficio del arte*, organizada por Dannys Montes de Oca, en la que se reconocía un esfuerzo de los creadores por convertir el virtuosismo técnico, las bondades del oficio, en un recurso coyuntural de la intención metafórica, tendencia que marcaría el trabajo de un número considerable de artistas jóvenes. La exposición *7 fotógrafos cubanos*, auspiciada por la Fundación Ludwig, y en la que participó como coordinador Juan Antonio Molina, se ofrecían las claves para comprender las tendencias o pretensiones de un grupo representativo de nuevos fotógrafos cubanos, como evidencia de aquellas expresiones visuales que se estaban renovando. Molina se convertiría por aquellos días en el crítico por excelencia de la fotografía cubana. No existían especialistas como él que pudieran asumir el estudio de la manifestación con tanto conocimiento de causa, como tampoco abundaban entendidos en áreas como el diseño gráfico o el grabado, a pesar de que eran prácticas que se estaban reformulando.

Vindicación del grabado, Vestigios: un retrato posible, y *Parábolas litúrgicas,* fueron proyectos de carácter panorámico con los que traté de dar mi aporte también como especialista en ese período. Erigidos los tres desde esa noción de correlatividad entre la crítica escrita y la curaduría de tesis, pretendían establecer una plataforma de datos y argumentos acerca de las vertientes que se estaban desarrollando en el grabado, subrayar la recuperación táctica de géneros tradicionales [entre ellos el retrato], y llamar la atención sobre un curioso proceso de recontextualización del acervo religioso que se estaba manifestando en un fragmento del entorno visual.

Como yo tenía una formación empírica y venía del ejercicio del periodismo, no de la carrera de Historia del arte, esa experiencia de contactos directos y diálogos sistemáticos con los artistas, constituyeron la base de casi toda mi actividad investigativa o indagatoria en las artes plásticas. Quizás mi actividad crítica pudo haber diferido de la de mis colegas en cuanto a la concepción de enfoque y las formas de habilitarla a través de la escritura, por mi descendencia profesional. Pero en realidad, creo que mi perspectiva de interacción con el ámbito artístico no se diferenciaba mucho de la de los demás críticos que me acompañaban, casi todos provenientes de la Facultad de Artes y Letras. Varios de ellos [al menos con seguridad los tres que he mencionado] elaboraban igualmente sus textos mientras visitaban talleres, acudían a exposiciones, revisaban obras, y dialogaban de manera diáfana, comprometida, con los autores.

Aunque esos ejercicios complementarios de la escritura y la curaduría de tesis fueron disminuyendo en la medida que el contexto creativo fue adquiriendo una autonomía y una dinámica de participación más estable a lo largo de la década, a casi todos los críticos que surgimos en esos años novena nos interesó –e incluso nos sedujo– ese método abierto, espontáneo, de indagación e involucramiento sobre el que ellos se erigían. No solo porque esos ejercicios ponían a nuestro alcance una serie de detalles y matices que el repaso bibliográfico o el recorrido formal por las galerías no era capaz de ofrecer, sino porque con ellos podíamos acceder a testimonios de primera mano, más vivenciales, objetivos; recabar argumentos para contrarrestar esa excesiva desconfianza que imperaba en el contexto. /

josé luis montesinos [crítica de la razón provinciana]

José Luis Montesinos /

Alrededor de 1997, en Pinar del Rio coincidimos un grupo de especialistas vinculados a la crítica de arte y la curaduría. Recuerdo con satisfacción la oportunidad de intercambiar criterios con Orlando Hernández, Nelson Herrera Ysla, si la memoria no aborta, poco más o menos aseguro que Helmo Hernández, y alguien más sin precisar todavía. Veo el patio del Centro de Artes Plásticas y el de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba [UNEAC], y nosotros de pie en forma de círculo debatiendo la urgente renovación de los estudios históricos relativos al arte a escala nacional, entre otros temas de repercusión institucional: la crítica de arte, la pedagogía del arte, que si la década de los ochenta…y la adecuación de los programas de estudio en la disciplina Historia del Arte, la pertinencia de los salones, el ascenso de nuevas figuras en nombre del curador, el representante, el dealer, etcétera. Como siempre hubo coincidencias y desencuentros, sugerencias.

Para mi provecho puse a prueba algunas ideas en estudio relacionadas con la urgencia de formalizar investigaciones sobre procesos culturales y artísticos particulares dentro de un programa mayor de actualización de la Historia del Arte Cubano y la crítica de arte.

Hoy, aquella imprevista forma radial tan común en nuestras conversaciones ilustra la circularidad en que se debatía entonces el futuro del campo artístico cubano, tan anclado como forcejeaba por posicionarse respecto al canónico período del Nuevo Arte Cubano ochentiano; concepto que como toda creación humana conserva cierta latencia de problematicidad. Por solo mencionar un ejemplo, recomiendo estudiar el inexplorado proceso de discusión y elaboración de la muestra *Las Metáforas del Templo,* Centro de Desarrollo de las Artes Visuales de La Habana [febrero, 1993]. Alguna equivalencia sobrevino a las generaciones inmediatas posteriores a la década crítica de Arte Nuevo en 1927.

Retrocedamos al círculo en el patio pinareño. Entonces yo impartía las asignaturas de Estética y Cultura Cubana en la Escuela de Nivel Medio-Profesional de Artes Plásticas Carlos Hidalgo. Junto a Ramón Fernández Cala [graduado en la especialidad de Filología en la extinta Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas], y Amalina Bomnín [egresada de Historia del Arte], tuve el privilegio de conocer mejor el escenario artístico nacional desde Pinar del Río, viviendo, investigando, documentando y contribuyendo a la extensión de la labor creativa en una de las regiones de mayor prestigio y reconocimiento desde la fundación de la Escuela Provincial de Artes Plásticas y Aplicadas en junio de 1946, entre las pioneras, sucesora de la escuela santiaguera y, la matanzera el 2 de febrero de 1941; todos los casos antecedidos de valiosos resultados instructivos, enérgicos focos de renovación y aporte [ni tan conocidos ni tan oficializados], en las mencionadas y otras regiones del país, de repercusión nacional.

Mis interlocutores conocieron del interés por descender a los acontecimientos históricos en Vueltabajo, los cuales permitirían formular axiomas de la expresión plástica entroncada a una corriente nacional que no se polarice en exclusiones: ¿Dónde es el Arte Cubano? ¿Cómo existe la crítica de arte en el espacio geohistórico y simbólico fuera de la capital cubana, si se modifica La Habana en su posición histórica, punto conectivo insular con el orbe? ¿Qué lugar relativo a sus funciones ocupa la escritura hacia dentro y fuera del campo artístico y cultural local, nacional e internacional y las posibles conexiones entre ellos? ¿Existirán las particularidades suficientes que modifiquen nuestras limitaciones teóricas y metodológicas en provecho de una mejor comprensión de los porqués del arte cubano? Aunque básicamente formuladas dentro de una corriente historiográfica que toma auge en la década de los noventa, la historia local y regional, las interrogantes condensaban campos investigativos y problemáticas de interés nacional. *Desplegar alas: La escritura crítico-fundacional* [inédito] y, *La semilla del traspatio: Apuntes para una historiografía de las Artes Plásticas en Pinar del Río* [Revista *ArteCubano,* No. 2, 1999], ambos escritos en 1997, fueron mis primeros intentos en tal dirección. Importante señalar rumbos similares en Matanzas, Sancti Spíritus, Camagüey, Cienfuegos, Guantánamo, y por supuesto, La Habana.

En todo caso, apostaba por una cualificación regional sin chovinismos [desconocida, preterida, subvalorada], dentro de un mapa artístico marcadamente "habanocéntrico", metonímico, por lo tanto inconcluso; porque no solo se impone modificar el atlas creativo, sino también el lugar correspondiente a los demás componentes del campo artístico. Las fructíferas relaciones de tensión y ajuste entre los disímiles contextos histórico-culturales. Hemos operado con un concepto metonímico del arte, tanto hacia adentro como hacia el exterior del capital simbólico en la Isla. La condición ontológica del Arte Cubano estaría refrendada en el principio ecuménico martiano de República: "Con todos y para el bien de todos", en su momento enfrentado al caudillismo y a un regionalismo ideopolítico colonial en un espacio en proceso de integración representacional. Cuba es un cosmos, no solo una estrella.

Orlando Hernández resumió sus objeciones al provincianismo en un ensayo publicado en la revista canadiense de arte contemporáneo *Parachute*, 2007. En "*Las víctimas [habaneras] del Arte*" afirma: "¿Pensar en La Habana, en lo habanero, en el arte habanero? Me parece ridículo." […] "Para decirlo en dos palabras: todos somos cubanos. De ahí mi resistencia a pensar en La Habana [es decir, en Ciudad de La Habana] como un territorio especialmente diferenciado del resto de la nación." Evidente oposición a la desmesura provinciana, venga de donde venga. Esta parapeta sus rituales en simulaciones compartidas, socialmente competentes, punto en el que estoy seguro todavía convenimos. El centrismo ensimismado y el localismo moralista de corte nacionalista atrofian y vician, desdibujan el arte y su estudio como experiencia humana.

De manera muy diferente, la noción de contexto cultural y artístico abre líneas metodológicas en ascenso debido a los aportes de las teorías poscoloniales y de descolonización.

De igual forma [estemos o no de acuerdo con los ejemplos que continúan], sabemos que coexisten enjundiosos procesos locales característicos en las maneras de imaginar, de complementar la vida y el arte en relación elástica con los paradigmas dominantes y entre el conjunto de ellos. De tal manera, existen prácticas de producción y promoción en La Habana que acreditan su condición geopolítica, que veo como congregación pero nunca reemplazo de la vida nacional, la cual actúa en comunidades extraterritoriales, rasgo cardinal del sentido de nación sin exclusiones nacionalistas. Pero también, el dibujo como expresión popular de la mitología afroantillana en la región central de la Isla, a través del grupo Signos y su revista homónima fundados por Samuel Feijóo. O el aporte reconocido a la identidad visual nacional a través del paisaje pictórico y fotográfico desde Pinar del Río paralelo al vanguardismo cubano de 1927. Más recientemente, el movimiento artístico desarrollado en Cienfuegos a mediados de los años noventa bajo el rótulo de Punto, círculo de pintores, escultores y críticos de arte.

Focalizando el centro de análisis en el ámbito internacional, Suset Sánchez se preocupa y describe un panorama de circulación informativa sobre la creación artística, en el cual […] "la historiografía del arte cubano se produce más allá de cualquier frontera o criterio excluyente de pertenencia a la nación." *¿Desde donde se escriben las historias del arte cubano?*, [Especial *Noticias de ArteCubano,* 1, 2014, volumen 2, pág. 8-9] propone […] "la metáfora de un gran archivo expandido […] y lo que ello significa desde la perspectiva historiográfica al permitir una actualización instantánea y plural de la información, así como un reciclaje permanente de las voces y los supuestos de valor en torno al arte transnacional cubano."

Quince años antes, Yolanda Wood publica "Periodizar el arte cubano contemporáneo: ¿Poliedro o bola de cristal?", artículo aparecido en el número 1 de la revista *ArteCubano* del año 1999. "Se trata más bien de desarrollar una sensibilidad ordenadora tendiente a superar los enmascaramientos homogeneizadores; por lo tanto, el problema está en cómo hacerlo de acuerdo con la dinámica contemporánea de los problemas artísticos." Señalando la importancia de los contextos culturales y artísticos, refiere el presupuesto metodológico de James Ackerman, autor de *La Historia del Arte y los problemas de la crítica.*

La influencia del pensamiento posmoderno que recolocó los discursos de identidad, nación, minorías estéticas y políticas, la historiografía regional y local en el escenario mundial, es otra de las causas generales.

En este sentido, hacia finales de los años noventa toma auge una nueva perspectiva metodológica en los estudios historiográficos, así como también la activación de la industria editorial. El resultado son monografías, ensayos, artículos, libros, panorámicas sobre autores y procesos artísticos locales antes desconocidos o bloqueados, vale puntualizar que unido a la reactivación de la autoestima y cierta autonomía institucional e investigativa regional. Menciono solo algunos ejemplos de una cada vez más creciente lista de títulos producidos por editoriales nacionales: Arte y Literatura, Letras Cubanas, ArteCubano Ediciones, Ediciones Unión, Casa Editora Abril; y provinciales: las pinareñas Editorial Cauce y Hermanos Loynaz, las santiagueras Oriente y Ediciones Catedral, Editorial Capiro perteneciente a Santa Clara, Ediciones Luminarias de Sancti Spíritus, Ácana en Camagüey, etcétera. Un ejemplo inclusivo de la expresión escultórica insular es el valioso volumen en forma de diccionario *Escultura en Cuba Siglo xx*, de José Veigas.

Durante las últimas décadas, numerosos especialistas devenidos curadores, historiadores y críticos de arte en el ejercicio diario por comprender y mostrar procesos y acontecimientos artísticos en el resto de las provincias cubanas, aportan una incalculable fuente de información impresa en libros, folletos, catálogos, plegables, revistas y en formatos digitales, incluso en la radio y la televisión. Generalmente, en condiciones desfavorables para acceder a fuentes documentales y bibliográficas suficientes, insuficiente nivel de especialización y compromiso científico, desatención e incapacidad institucional para enrumbar oportunamente las investigaciones y propiciar un ambiente de intercambio eficaz. Mencionaré solo algunos de los más conocidos y activos: los pinareños Ramón Fernández Cala y Amalina Bomnín; el primero es editor de un Boletín Digital del Consejo Nacional de las Artes Plásticas [CNAP], la segunda vive en Ecuador, donde ejerce como docente. En Matanzas, Alberto Abreu, con un bregar muy sólido en el campo de la ensayística y la crítica de arte; asimismo, Helga Montalván. De Santa Clara, Danilo Vega, con numerosas publicaciones de referencia: *La tempestad sin recodos. Una interpretación de la crítica de artes visuales cubanas en la década de 1990,* tesis en opción al título de Máster en Historia del Arte, La Habana, 2010. En Cienfuegos sobresale Jorge Luis Urra Maqueira, activo promotor, realizador, investigador y crítico de arte, publica asiduamente en medios provinciales y nacionales, con importantes aportes a la historiografía de la región central del país. Alrededor del grupo cienfueguero Punto se nuclearon Dalila López y otros especialistas. Habría que mencionar a Elvia Rosa Castro en su etapa espirituana, hace varios años reside y trabaja en La Habana. Coterráneos suyos son Luis Rey Yero y Manuel Echevarría Gómez, ambos aportan numerosos estudios regionales. En Camagüey, Roberto Méndez sistematiza estudios sobre la labor creativa de mujeres y la plástica cubana en general, además de otros importantes investigadores. A su vez, Juan Carlos Garrido prestó atención a la creación plástica en Guantánamo, actualmente reside en España. Desde La Habana, no pocos especialistas forcejean con la condición cubana: David Mateo, Rufo Caballero, Orlando Hernández, Nelson Herrera Ysla, Caridad Blanco, Magaly Espinosa, Héctor Antón, Sandra Sosa, quienes básicamente residen y trabajan en la capital, entre muchos que extenderían estas líneas. En la diáspora cubana: Suset Sánchez, Dean Luis Reyes, Osvaldo Sánchez, Iván de La Nuez, Lupe Álvarez, Gerardo Mosquera, Yanet Batet, Wendy Navarro, *et al*.

De provincianismos y localismos estamos rodeados, sin percatarnos en la mayoría de los casos, caracterizados por una ritualidad competitiva que impone límites y hace brillar los mercados del capital simbólico.

Finalmente, hemos pensado, escrito e intentado entender los procesos artísticos cubanos privilegiando una conceptualización excluyente, localista, capitalina en nombre de una simbolización generada a lo largo y ancho de la Isla, incluso fuera de ella, *summa* de la complicada madeja de conflictividades, motivaciones y aspiraciones que conforman la experiencia del arte.

Sirvan estas líneas para incentivar aun más la divulgación del arte cubano y sus estudios en correspondencia con las expectativas y particularidades del campo artístico cubano de hoy. /

[Abrelatas, de Montesinos]

jornada cultural cubana en córcega/

Isabel María Pérez /

Vista parcial de la exposición:
Raúl Martínez junto a *Leda y el cisne,* de Paul Veronese /

Córcega y Cuba, dos islas, una en el Mediterráneo y otra en el Caribe; las autoridades culturales de ambos territorios han coordinado desde el año 2010 la posibilidad de desplegar una asociación perdurable alrededor de proyectos artísticos y culturales.

El pasado 20 de febrero, se inauguró una gran exposición, *Obras maestras de los Museos Nacionales de La Habana* en el Palacio Fesch, Museo de Bellas Artes de la Villa de Ajaccio. La curaduría general y selección de las piezas ha estado a cargo de Philippe Perfettini, curador de las exposiciones temporales de esa prestigiosa institución junto a Gilbert Brownstone, presidente de la Fundación Brownstone. Esta curaduría se ha realizado para concretar un diálogo entre las obras pertenecientes a la colección del Palacio Fesch y una selección de las que integran tres colecciones públicas cubanas, lo que constituye una ocasión privilegiada para disfrutarlas expuestas en acertada comunión.

La muestra cubana estuvo integrada a partir de una selección de las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes, la Fototeca de Cuba y la Colección de Arte Contemporáneo del Consejo Nacional de las Artes Plásticas. De las obras del Museo Nacional de Bellas Artes se incluyen obras de la Colección de Arte Francés que comprende, entre otros, a Eugene Delacroix, Jean-Baptiste, Camille Corot, Gustave Courbet y François Pascal Gérard; el costumbrista Víctor Patricio Landaluze, el paisaje representado por Eduardo Laplante, Esteban Chartrand, Guillermo Collazo, Armando García Menocal, Leopoldo Romañach, Antonio Rodríguez Morey; la llamada "*vanguardia*" reunió obras de Rafael Blanco, Víctor Manuel, Antonio Gattorno, Marcelo Pogolotti, Amelia Peláez, Jorge Arche, Mario Carreño, y el más universal de los creadores cubanos del pasado siglo XX: Wifredo Lam. Se incluyeron, además, piezas de Gilberto de la Nuez y de Raúl Martínez, el primer galardonado con el Premio Nacional de las Artes Plásticas en Cuba, y una serie de carteles, posteriores a 1959, de Olivio Martínez, Faustino Pérez, Helena Serrano, Ernesto Padrón, Antonio Pérez González *Niño*, Eufemia Álvarez y Alfredo Rostgaard.

La Fototeca de Cuba presentó alrededor de cien fotografías que hacen un recorrido por el devenir de esa manifestación en la historia nacional, desde la fundación del Círculo Nacional de Periodistas y el Club Fotográfico de La Habana hasta el Triunfo de la Revolución. Se exhibió también una selección de lo que se conoce como Épica de la Revolución: *José Agraz*, Alberto *Díaz Korda* y Raúl Corrales [Premio Nacional de Artes Plásticas 1996]. Se mostraron obras de períodos posteriores en los que se hallan piezas de José A. Figueroa y Enrique de la Uz; también estuvieron representados los años noventa y el inicio del nuevo siglo a través de las imágenes de José Julián Martí, Humberto Mayol, Raúl Cañibano, René Peña, Liudmila& Nelson, Ricardo Elías, Jorge Luis Álvarez *Pupo*, Alejandro González y Ossain Raggi, entre otros.

De la Colección de Arte Cubano del Consejo Nacional de las Artes Plásticas [CNAP], integraron la exposición de Ajaccio obras de Domingo Ramos y Gilberto de la Nuez, junto a creadores contemporáneos como Raúl Martínez y Manuel Mendive, paradigmas del arte insular caribeño. Complementan esta exposición otros productores ligados a los grandes cambios ocurridos en la estética nacional a partir de los años ochenta y noventa como José Manuel Fors, Marta María Pérez Bravo, Rocío García, José Ángel Toirac, Esterio Segura, Julio Neira, Abel Barroso y Reynerio Tamayo, René Francisco Rodríguez y Lázaro Saavedra. Premios Nacionales 2010 y 2014 respectivamente; Jorge López Pardo, Adonis Flores, Glenda León, José E. Fuentes JEFF, Abel Barreto, Humberto Díaz y Mabel Poblet.

En total, una selección plural y diversa que permitirá establecer nexos entre la producción cubana y la atesorada en Ajaccio. En fin, un archivo de sentidos y subjetividades que colmará de calor y tintes caribeños dos meses de invierno corso.

Durante esta Jornada Cultural estuvieron presentes otras manifestaciones como la música, a través de las presentaciones de Miguel Núñez, Carlos Varela, Ernán y Harold López-Nussa; y el Conjunto Danza Abierta que también se presentó con tres espectáculos diferentes. Además se llevaron a cabo conferencias y presentaciones de literatura y una muestra de cine cubano, todo lo que complemento el programa. /

La tercera orilla, o una cuarta, quinta y... más, arte cubano en Valencia/

Rafael Acosta de Arriba /

Hace unas semanas se inauguró en la ciudad de Valencia, España, una exposición de arte cubano contemporáneo titulada *La tercera orilla*, con aperturas sucesivas, primero en la Kir Royal Gallery y, al día siguiente, en la Universidad Politécnica de Valencia. En este último espacio coincidiendo con un panel sobre el arte cubano actual en el recinto de la facultad de artes visuales de dicha universidad.

Un catálogo muy profesional y la calidad de ambas exposiciones, más el referido panel, constituyeron acciones culturales que tuvieron en esa ciudad española una gran recepción.

La muestra reúne a catorce artistas cubanos, residentes algunos fuera de la Isla, cuya composición habla de expertos y reconocidos autores junto a jóvenes valores que apenas emergen en el paisaje artístico cubano. Los creadores son: José Bedia, René Francisco Rodríguez, Eduardo Ponjuán, Los Carpinteros, Alexis Esquivel, Glenda León, Carlos Quintana, Wilber Aguilera, Glauber Ballestero, Lorente-Castro-Lorente, Carlos Martiel, Lázaro Navarrete, Osmeivy Ortega y Guibert Rosales. Este último, junto al profesor universitario [de la universidad politécnica valenciana] Ricardo Forriols y la galerista Eleonora Battiston [especialista principal de la *Kir Royal Gallery]*, son los comisarios de la muestra.

Como se puede apreciar a simple vista, varias generaciones de artistas conforman una nómina de mucha valía en el panorama creativo cubano. Esta composición, obtenida por el ingente esfuerzo de Guibert Rosales, dinamo que movilizó buena parte de la exposición, más las contribuciones de los otros actores protagónicos, dio como resultado un verdadero suceso cultural en la ciudad mediterránea. Al panel en la sala-teatro de actos de la Facultad de Arte *Sant Carles*, de la referida universidad, asistieron varios de los artistas y los curadores, quienes luego de las exposiciones iniciales contestaron preguntas sobre arte cubano y sobre Cuba en sentido general. Ya sabemos que después del pasado 17 de diciembre, en Europa, el tema cubano adquirió, de pronto, una actualidad mediática que no disfrutaba desde hacía mucho tiempo.

La Kir Royal Gallery cuenta con un magnífico espacio en el centro de la ciudad, y la Universidad Politécnica valenciana guarda una estrecha relación con el arte cubano de vieja data. Ambos espacios exhiben la inteligente museografía dada a las piezas, la que permite apreciar de conjunto el despliegue curatorial, el que, según Guibert Rosales, "desea hacer apuntes, mostrar el entrecruzamiento simbólico entre catorce artistas donde la década de los noventa se convierte en el punto de encuentro entre pasado y presente. La exposición difumina el establecido criterio de una estética e ideología unificadas, para manifestar el valor que contiene la singularidad, la multiplicidad de criterios y dinámicas creativas que posee el arte", según reza en su texto al catálogo.

El catálogo cuenta con textos de los curadores y los críticos de arte Nelson Herrera Ysla y el que suscribe. Permite actualizarse con relación a la producción simbólica y su devenir en las dos últimas décadas, algo que agradecerán los que se aproximan al arte cubano a través de esta muestra.

Impreso por Maretti Editore, con casi doscientas páginas, posee una calidad de primer nivel en este tipo de publicación, con imágenes de todas las obras de los artistas y sus sintéticas fichas biográficas, además de los textos referidos, un catálogo para guardar.

La muestra ha gozado de una amplia repercusión mediática en Valencia y otros medios españoles, lo que habla del interés permanente en ese país sobre nuestro arte. Recuerdo ahora un texto del crítico y artista Antonio Eligio, *Tonel*, sobre el arte cubano finisecular, titulado "Árbol de muchas playas", refiriéndose a su condición de pluralidad y carácter internacional, y siento cómo esa condición se expande con el tiempo. Nuestra producción simbólica permanece en el candelero de los grandes circuitos internacionales del arte, y ahora se renueva con proyectos como este y con la proximidad de la nueva edición de la Bienal de La Habana.

Estoy completamente seguro, por haber presenciado su exitoso arranque, que el éxito inicial de *La tercera orilla* se amplificará en los próximos meses en que estará en exhibición, y con el itinerario previsto por otras ciudades españolas y europeas será mucho mayor su poderoso efecto de atracción entre públicos y especialistas. Es sin duda alguna una excelente noticia para el arte cubano y para los artistas. /

[En la imagen: vista parcial de la expo]

Memorial Garden, de Alexis Esquivel/

La galería Domus Artium presentó recientemente la exposición *Memorial Garden* del artista Alexis Esquivel. La muestra, que se podrá visitar hasta el 17 de mayo, propone una reinterpretación contemporánea del género de la Pintura de Historia.

En la exhibición se ha logrado reunir un conjunto de obras recientes del artista, producidas en los últimos cinco años, fundamentalmente en medios como pintura y vídeo. En este proyecto expositivo, adaptado y ampliado para el DA2, se incluyen dos murales realizados *in situ*, así como varias instalaciones nuevas que han sido realizadas especialmente para ese espacio.

Memorial Garden es la primera exposición personal de Alexis Esquivel en Salamanca, donde el artista ha vivido y trabajado durante la última década, lugar en el cual han surgido las preocupaciones y discursos que recorren su última obra. En *Memorial Garden*, Esquivel revela su fascinación por la Pintura de Historia, el denominado "gran género" dentro del canon de la pintura académica, vinculado ideológicamente a la formación del Estado nación en Occidente.

Las imágenes de Esquivel se construyen desde las zonas de contacto de las diásporas y del forcejeo postcolonial donde se cruzan las historias de España y Cuba. Las derivas de este artista a través de las escenas que consumimos en los medios de comunicación sobre la vida política a inicios del siglo XXI cuestionan las ausencias en las representaciones nacionales de voces subalternas como las de los afrodescendientes.

La exposición *Memorial Garden* llegó a Salamanca con carácter itinerante tras haber sido exhibida en 2014 en el Centro Atlántico de Arte Moderno [CAAM] de Las Palmas de Gran Canaria. El proyecto recupera el debate sobre la situación presente, la función política y el valor narrativo del medio pictórico. /

[Nota de la Redacción, *Noticias de ArteCubano]*

Alexis Esquivel / *Beijing World Park* / 2014 /

Glenda León en Matadero Madrid/

Christian Domínguez /

Un aspecto extraordinario de las artes visuales es que su práctica puede dar una respuesta a multitud de problemas de diferente naturaleza desde perspectivas sorprendentes. Como artista, la personalidad de Glenda León dibuja una fusión, poco habitual en nuestra cultura occidental, entre una vocación empírica próxima al científico [del conocimiento] y otra de místico contemporáneo, su obra crece en la encrucijada entre las posiciones esenciales que suponen el racionalismo en su significado amplio y la filosofía experimental del espíritu, o dicho de manera sencilla, la espiritualidad.

La video instalación *Cada Respiro*, específicamente creada por Glenda León para Matadero Madrid, interactúa con el espectador con una poderosa fuerza de provocación participativa, producto de nuestra inmersión como espectadores en una sincronizada combinación de imágenes en movimiento y sonidos que nos invitan a formar parte de la naturaleza y fluir con ella. Mas estas imágenes tienen su origen en la propia experiencia sensorial de la artista, y más en concreto, su respiración. Se trata de una paradoja que se desplaza entre la esfera de lo subjetivo y lo público, y que es capaz de sintetizar una eficaz alegoría acerca de los elementos eternos –tierra, mar, cielo, tiempo– que en nuestra memoria constituyen la pura esencialidad como seres humanos.

Si observamos atentamente, la narrativa que presenta *Cada Respiro* nos advierte de un mundo excesivamente materialista con el egocentrismo orbitando. Al mismo tiempo, busca darle equilibrio y coherencia espiritual a una existencia, la nuestra, que de manera prácticamente incomprensible ha caído en el absurdo de ignorar su propia cualidad armónica. Y es que como mínimo merece una reflexión el hecho de que la vanidad de nuestra predominante cultura global ha llegado a la conclusión de que todo el universo está estructurado en divisiones reduccionistas. Se trata de un empeño notable de alcance formidable, pero inútil para dilucidar la idea esencial que organiza este universo, la cual desconoce dichas divisiones, estas últimas se producen principalmente de la manera en que nuestra mente gestiona aquello que llamamos realidad. Este proceso parece no ser perfecto y obviamente conlleva efectos secundarios. Y aquí es donde el talante artístico de Glenda León nos conduce a una fascinante revelación: un plan de construcción unitario dentro de nuestro universo del que nosotros formamos parte indivisible y al cual debemos sentirnos fusionados. La respiración como su ventana unificadora. /

José Antonio Espinosa / De la serie *Conformidad* / 2014 / Lápiz sobre cartulina /

Variaciones del paisaje/

Maeva Peraza /

La obra paisajística de Antonio Espinosa [Cuba, 1974] se construye desde la evocación, desde una aglomeración de sentidos que trasciende los logros visuales. Sus paisajes se orientan a una metafísica que podría calificarse de existencial, en ellos la ausencia de color y el sentido de desolación crean un universo simbólico donde es ostensible una documentación *otra* de la realidad y un fértil diálogo con la estética de reconocidos artistas como Mark Tansey y Tomás Sánchez.

Pero el trabajo de este creador no solo se orienta al bucolismo paisajístico, su quehacer también focaliza hechos sociales a partir de una manipulación ideológica y contextual, utilizando recursos como la personalidad de líderes históricos de procesos sociales cubanos y matizando sus acciones y palabras. En este sentido, Espinosa sujeta los discursos políticos y los extrae de su circunstancia, haciendo evidente la fragilidad de las ideologías y su susceptibilidad al equívoco. Estos tópicos no constituyen necesariamente un cambio dentro del corpus de su obra, pues el artista los inserta con coherencia en su producción, que curiosamente se permite evadir la realidad y a su vez poner en la mira un macrocontexto que retoma alternativamente; ya sea como un recurso de ironía o con una voluntad de maximizar la debilidad de base de la pirámide gubernamental.

Su reciente muestra personal en la Galería La Suite de Barcelona ilustra estos intereses relativamente nuevos en su creación y supone un punto álgido dentro de las presentaciones que el artista realizó en Cuba y en el extranjero durante el 2014. La exhibición combina una variedad de formatos que incluyen instalaciones, fotografías, dibujos, acuarelas y lienzos, donde cada pieza emerge como una microhistoria encaminada al examen de situaciones puntuales de la contemporaneidad. Otra de las distinciones de la exposición es el interés por el objeto, ya sea en su representación, como en toda la carga simbólica que este puede aportar. De ese modo sellos, libros, golosinas y envoltorios de medicamentos devienen recursos para reflexionar sobre la alienación, la omnipresencia del poder y la pertinencia del consumismo en la era moderna.

Un gusto por lo onírico se mantiene en los paisajes que presentó el artista en esta ocasión. Asistimos en ellos a la monocromía de botes encallados entre las nubes, solitarios, que no llegan ni van a ninguna parte. El artista transpola así el motivo del viaje, pero no se trata de un viaje físico, sino del viaje espiritual que realiza todo ser humano en su recorrido vital. El mar es para Antonio Espinosa una alegoría que ha marcado y condicionado la historia de la nación a partir del intercambio, el viaje, el éxodo.

La exhibición presentó otra faceta de su producción, dedicada especialmente al dibujo, y anticipó una nueva línea de trabajo que el artista desarrollará en futuros proyectos. /

frency

Hace unos años me preguntaba por qué había tomado este camino dentro del arte, donde lo sensorial como problemática me resultaba de mayor interés en relación con el empleo de herramientas provenientes de los Medios Emergentes. Entre muchas razones, una resulta importante y está relacionada con parte de la "tradición" del arte cubano contemporáneo, o de lo que tal vez hayamos interpretado como contemporáneo. Y es ese afán por "conceptualizar", sino todo, buena parte.

Al comenzar joven en este campo, con menos de veinte años de edad, pude percibir los giros de tuerca que fueron moldeando la maquinaria del llamado arte cubano durante la segunda mitad de los ochenta, todos los noventa y hasta el presente. Y sobre esto he escrito en otros textos o voceado en debates, conversaciones, muestras u obras. Pero si me propongo revisar el por qué de mi inclinación hacia estos procesos que han alimentado esta columna, es debido a una aparente y muchas veces errada idea que se tiene, para determinar que el arte cubano contemporáneo es deudor de una herencia "conceptual". Porque esto, no es del todo cierto.

Por una parte el *stablishment* oficial cubano ha promovido y persiste en ello, principalmente desde la segunda mitad de los noventa y hasta la actualidad –con ese afán por posicionar a algunos artistas en el mercado de cualquier nivel–, a una línea de obras que se regodean en lo técnico, lo formal, como dije hace unos años: hasta el punto de lo meloso. Ocurre en grandes dosis, aunque de ese saco escapen creadores que respeto, aun con su carácter eminentemente comercial. Acaso todos pertenecen a un modo de percibir el arte como algo que se produce en el atelier, con una base de pensamiento moderna que no participa de otros procesos, que desde los ochenta hasta hoy –e incluso desde antes– , perfila otros caminos de gran interés para el arte.

Por otra, una academización del "hacer conceptual". Que intenta mirar al criticismo ochentiano y sus derivaciones posteriores para mantener algo de ese reino de las ideas sobre los engalanamientos que provee el juego con lo formal. Este otro polo melló una parte interesante de esa tradición contemporánea. Pues entrenó a promociones en el manejo de algunos aparatos teóricos con ciertas herramientas más experimentales pero cerrándoles el cerco en comentarios contextuales, imposibles de ser percibidos fuera de un circuito específico como es el caso Cuba. Si bien en esta frecuencia podemos encontrar propuestas interesantes, muchas nacen con el pecado original de lo hermético, lo cerrado en sus lecturas, lo demasiado contextual que pierde su sentido fuera de sus fuentes de origen. Pero los casos más tristes son aquellos que esconden un real vacío detrás de la vestidura de "lo conceptual". Y esto se ha convertido en receta para muchos desde el cierre de los noventa hasta hoy. Lo que hace un tiempo, no sólo a mí, me movió a pensar si realmente procedemos de una base formativa conceptual o la hemos mal aprendido y en el fondo "creamos" desde una nada o algo ya demasiado visto, harto retórico y poco nuevo, que se despoja de los artilugios estetizantes o los devaneos formales pero que tampoco ofrece contenidos de interés, sino muchas veces hasta aburridos. Mucho es resultado de ese copismo de catálogos, por lo que notamos obras parecidas entre sí o que recuerdan referentes internacionales que son consumidos como novedosos cuando son parte de las fabricaciones del mercado y el posicionamiento internacional. Porque una de las grandes faltas del arte cubano en general, ha sido la de no tener un mundo paralelo, una producción alterna [recordemos que casi todo pasa por el mismo filtro] que le permita verse ante un espejo y analizarse a sí mismo –y esta incapacidad de comparación ha creado por momentos más ceguera que avance.

En medio de todo esto, que puede ser más extenso y aquí es incompleto, cómo percibí el ejercicio crítico que rondaba las prácticas del arte visual, no fue de mi predilección esa noción esgrimida durante parte de los noventa de la presunta restauración del paradigma estético, la vuelta al oficio y la recuperación de la *techné*. Como alternativa necesaria para desmarcar una producción de la anterior, maldita, satanizada, que no tuvo más diálogo al cierre de los ochenta con la superestructura y provocó una cerrazón y una diáspora; al final esta base diseñada para "los noventa" fue otra estratagema, necesaria pero excesiva en su uso, que embaucó a varios creadores deseosos de montarse en el carro del éxito que gradualmente iba internacionalizando y posicionando en algún nivel al llamado "arte cubano". Fue para mí un nuevo ejercicio del sentido dictatorial de la crítica de arte y cierto afán de teorización que, más que rastrear y pulsar axiológicamente la producción artística, quiso anteponer esas pautas a la práctica misma. Y esto fue un descalabro en la segunda mitad de los noventa, tanto para artistas como para críticos. Porque no se debió inventar un "saco" donde incluir un tipo de producción y a partir de ese rasero determinar quienes pertenecían o no, quienes merecían o no, ser catapultados como adalides de una producción específica. Y en mucho, eso fue lo que pasó en ese lapso. Al final, las mejores propuestas y sus creadores evolucionaron hacia otros caminos, desmarcándose de ese esquema que creó un *fashion*, una manera de hacer que daba la espalda a producciones de valor en momentos anteriores y paralelos.

Esa voz crítica, necesitada de resincronizar sus herramientas para penetrar en la producción artística, se modificó y maduró un tanto en sus más serios cultores, y otros se diluyeron en la dinámica de un arte que era mucho más complejo de lo que pudieron percibir.

Fue en ese momento que comencé con más fuerza, cerrando los noventa. Y pude notar a la par la emergencia de nuevos críticos con un mayor respeto por lo diverso, con un ojo un tanto más aguzado y también descreídos de los supuestos postulados esgrimidos para crear el paquete de aquellos noventa. No obstante, al cierre del milenio no podía determinarse una brújula precisa que "marcara" por dónde iba el arte. En lo personal me causaba placer cruzar pensamientos con algunos críticos que también sintieron la necesidad de democratizar el discurso y percibir que la práctica del arte era más procesual, interdisciplinaria, menos individualizada, que recuperaba un tanto del espíritu de colaboración y empleaba otras herramientas expresivas que hasta hoy, en gran medida, han constituido a los Medios Emergentes.

Pero en paralelo se mantenía otro camino de la crítica. Y es el de entenderla como una traductora y descriptora del hecho artístico. Esa especie de insulto a la inteligencia es algo que proviene del ejercicio más "periodístico", pero ha calado en la manera de hacer de algunos, establecidos desde esa fórmula que se realiza disfrazada con un traje teorético y citatorio, pero que son en esencia meros comentaristas de algo que no ha de ser descrito. El arte en general posee una complejidad como proceso y hecho, desde una individualidad o un conjunto de creadores que parten de claves a veces tan inescrutables, que la crítica siempre corre el riesgo de quedarse a la saga si se propone de esa manera.

Al cierre de la primera década del XXI, aparentemente de súbito, emerge una voz que se propuso crear un nuevo paquete artístico con claras intenciones de posicionamiento comercial. Esta vez, principalmente, desde la pintura. Y si bien me he caracterizado como crítico por ahondar en obras donde se concilian investigación, experimento, herramientas no ortodoxas y permanencia de un interés crítico, me dediqué por momentos a hacer notar, incluso escribiendo sobre pintura, cómo nos hallábamos ante una nueva impostura, sagaz y perspicaz, sí; pero cínica, mercenaria y metalizada. Fue casi el clímax de un nuevo rostro de la crítica: "pagas, entonces escribo". Casi me retiro, y tras un impase regresé, combinando crítica con creación; entendiendo la curaduría, la teoría y la producción multidisciplinaria como algo indivisible.

Algunos pocos creíamos en la seriedad de la disciplina de la crítica, pero sobre todo en su ética. Y aunque es una profesión a contrapelo del factor financiero, intentamos mantenerla al margen de cierta especie de prostitución del juicio. Para pesar de nuestras vidas diarias, pero para bien de los sentidos que la crítica misma ha de mantener en su diálogo con el arte.

Hoy muchos saben más de cuánto daño pudo llegar a causar esa voz tenaz pero emponzoñada por lo oneroso e imprecisa en cuanto a la construcción del arte como un valor cultural. Para mí es desdeñable esa crítica que usa al arte para legitimarse ella misma y tras esto, dejar atrás al artista como si de un lastre se tratase. Sin embargo, el daño ha quedado. Ha quedado en el plano de un ejercicio crítico que ha aprendido a hacer *lobby*, que no logra del todo distinguir entre lo cosmético de mucho de lo que vemos como arte y de lo que parte de una seriedad, casi sacrificial, por expresarnos.

Sin embargo, y por eso planteaba que era aparentemente de súbito, ese tono crítico llegó a ser hasta aplaudido y apoyado institucionalmente, intentando acallar voces anteriores de gran seriedad –que agradezco continúen entre nosotros y provean más herramientas teóricas– y otras menos metalizadas que apuestan hasta hoy por la multiplicidad expresiva, en una época marcada por la transgresión del marco cerrado del arte y a favor de un arte activista; que no le teme al mercado pero no es concebido para ser comercial; que percibe desde lo alternativo los complejos campos culturales que se conectan con el artístico y revisan cuán "conceptuales" somos realmente en una época que, desde hace casi veinte años, nos está espetando que existen otras vías para reflexionar y crear el arte.

Máxime hoy, que ese otro "saco" que llamáramos "arte cubano" se encuentra en un real proceso de revisión crítica e integración en diversos niveles y contextos que trascienden el sentido identitario nacional, para bien de una universalización del lenguaje en el cual el ser humano se harta de lo fronterizo, lo delimitado bajo una vieja y extinta idea moderna; a favor de una crítica de lo *inter* y lo *trans* que puedan hasta diluir al llamado arte en una actividad más "productiva" en la sociedad contemporánea. /

El camino fácil no siempre conduce al triunfo /

Gladys Garrote /

Akira Kurosawa establecía un vínculo estrecho entre la calidad del guión y el resultado de la película. De acuerdo con el cineasta, una película hecha partiendo de un guión mediocre no tenía oportunidad de un buen resultado: la falta se hacía notar, sin que importara la calidad de los recursos humanos y económicos involucrados en su producción. Luego de asistir a La Acacia, no he podido dejar de pensar que tal relación se sostiene también en una exposición de artes visuales entre la selección y articulación de obras a exhibir –como parte del entramado de acciones caras al proceso curatorial– y la manera en que estas se perciben por el público en su puesta en escena. Una exposición pobremente concebida puede traer como resultado que las obras que la integren sean percibidas con recelo. Podríamos decir, incluso, que acometer una curaduría descuidada es un acto que termina por ser injusto para las piezas, los creadores y los receptores. Me explico:

Érase una vez en Cuba, abierta al público entre marzo y abril, a primera vista pareciera tener las de ganar: aúna en las salas de La Acacia, ahora en su nueva y más glamurosa ubicación, a cuatro de los artistas *top* del arte cubano actual, situados por la historiografía dentro de la generación que se erigió como puente entre la irreverencia vanguardista de los años ochenta y la inquietante tropologización de los noventa. Luego de toleradas y aplaudidas sus transgresiones, ubicados en la cumbre de la madurez creativa, en el instante en que se acercan a ese estatus de inmortalidad logrado gracias a la permanencia y constancia del crecimiento de una obra sólida, se reúnen René Francisco, Eduardo Ponjuán, José Ángel Toirac y Lázaro Saavedra. Organizar una expo colectiva con esta nómina supone, entonces, una maniobra de *marketing* de primera línea para una galería de este tipo. No obstante, los esfuerzos no deben quedar solo ahí, pues se corren riesgos de consecuencias irreparables.

Dentro del entramado que supone la obra de cada uno de estos creadores, la muestra se situó en zonas que destacan por haber marcado pauta tanto en el devenir individual de los artistas como en la Historia del Arte Cubano contemporáneo. Esta selección, que pareciera apoyar las posibilidades de un éxito rotundo, provoca todo lo contrario: el camino fácil no siempre conduce al triunfo.

Esto sucede en primera instancia debido a que las piezas se distribuyen a manera de subexposiciones personales sin apenas intención de diálogo. De este modo se perciben cual monográficos que no hacen más que canonizar arbitrariamente la obra de los creadores en cuestión. Unida a esta sensación de iniquidad, se reconoce también en el criterio de selección cierta cualidad de antojo debido a que la escogencia de piezas a exhibir se define por el nivel de representatividad de las mismas.

Entonces, *Érase una vez…* expone obras que, precisamente por su importancia histórica, han sido protagonistas de numerosas exposiciones personales y colectivas. Solo que en La Acacia se han acercado a ellas por su popularidad aferrándose a los poderes de su capacidad mediática y no al revés. Al no problematizar a partir de una curaduría que proponga nuevos derroteros, al aferrarse a criterios y caminos ya transitados, la exposición vacía a las obras de su grandeza. Además, el espectador se vicia y sufre el conflicto de encontrarse ante piezas de probado valor y no poder dejar de sentirlas gastadas.

El caso de Lázaro Saavedra resulta particularmente perturbador y esto se debe a la recurrencia a obras de sobra conocidas por el público interesado. Esta sensación de "visto hasta la saciedad" se ve reforzada por la cercanía de *Añejo 27* [Galería Galiano, diciembre-enero 2015], exposición donde un conjunto del mismo período al ahora presentado en La Acacia resultó protagonista oportuno en su pretensión de revisitar uno de los momentos más valiosos de la producción del que recientemente fuera galardonado con el Premio Nacional de Artes Plásticas.

Asimismo, *Érase una vez…* representó a los también laureados René Francisco con *Sacando ideas del pozo* [1997] y a Eduardo Ponjuán con sus dibujos hechos a tinta, carborundo y libros-objetos, fechadas a finales de los años noventa. E incluso, no se perdió oportunidad: a modo de transición entre las salas que acogían su independencia, se mostró una pieza resultado de la interacción como conjunto de ambos creadores a inicios del ya referido decenio [*Arte*, 1994].

Solo José Ángel Toirac ofreció obra reciente. Su inserción dentro de esta muestra de marcado carácter histórico [desde el título se indica] se justifica –según escuché por parte de uno de los especialistas de la Galería durante mi visita a la muestra–, debido a que continúa un discurso inaugurado en los noventa y que, una vez despojado de la conflictividad y la provocación de cara a esos primeros años, puede ser contemplado en los mismos términos que las expuestas por sus contemporáneos en las otras habitaciones. Fueron impresionantes *Atlantes* y *Larga vida breve*, ambas fechadas en el 2015.

Detener mi escritura en el análisis de algunas de las piezas presentadas sería pecar de ociosa y así continuar el juego de la propuesta de La Acacia. Baste con afirmar que, a pesar de enmarcarse en una muestra perezosa que se encarga de señalar lo conocido sin atreverse a formular otras lecturas o posibles relaciones ulteriores, las obras se sostienen ellas mismas y en el poder que les otorga un discurso conceptual centrado unas veces en la autorreflexión artística –dirigida a la institución arte y/o a los procesos creativos–, y otras, en la relectura de la Historia personal y colectiva. Para poder acercarse a lo que exhibe *Érase una vez en Cuba*, el espectador debe rebasar el reiterativo guión propuesto y, así, no permitir que se enmarañe la contemplación y el diálogo intelectual. Ahí está la vía para escapar de la injusticia. /

[Vista parcial de la exposición *Érase una vez en Cuba*]

Eduardo Ponjuán / De la serie *Mayor 52* / 1996-1997 / Tinta china, carborundo y libro objeto sobre tela / 200 x 120 cm /

René Francisco Rodríguez / *Sacando ideas del pozo* / 2015 / Instalación / Dimensiones variables /

José Ángel Toirac / *Larga vida breve* / 2015 / Grafito pan de oro papel / 145 x 45 cm /

La importancia de hacer... estudio de repertorio [1]/

[*Smoke cloud*, pieza exhibida en la exposición de arte belga en La Habana]

R. Cruz /

He podido confirmar que *The importance of Being…* transcurre como una consecución de onomatopeyas: Marcel Broodthaers BUUM, Untitled [prototype, colored-filter + shadow] UFFF, *Smoke cloud* UJUMUJUM, [2] 100 Sexes d'Artistes BOING, *Things happens to things* BANG, las salas oscuras acomodadas para *Staging silence II* y *Sunrise* WHAAAAAAT. Incluso la señora que, dueña de un marcado despiste o una sensibilidad extraordinaria, no vio la raya roja centinela y trituró parte de los ya mancillados tubos de luz fría de Michel François CRAAC.

Inevitable que me salte la tapa de los sesos.

Hago el recorrido paralizada ante la doble revelación: la potencia de alto wattaje del arte contemporáneo belga, y la metamorfosis más eléctrica aún del Museo de Arte Universal. Confieso, con cierta consternación, que una vez póstumo el evento lo que me hace corto-circuito constante es qué habrán querido decir los belgas con ese título, nominando semejante dechado, cacho, pedazo de exposición.

El diablo está en los detalles: uno entra [no al museo, sino estrictamente a la sala expositiva] y te recibe *Semites*. Podría haber sido cualquier otra pieza, las hay tan rotundas, condensadas, gestuales como esta,[3] pero ninguna con el plus de estar encajada en la pared cuando en realidad pudiera sencillamente haber colgado de ella. Que cuando digo pared estoy muy consciente de estar hablando del montaje de pladur convocado para la ocasión, no vaya a ser la cosa porescatimar recursos en cuanto a la museografía de rigor que importa una expo tan significativa.

De tanto repetirnos que curar no es colgar en las paredes, extremistas por defecto como solemos ser, se ha descuidado tremendamente la noción de museografía como un medio más que como un fin. La experiencia reblandecida del asunto de componer una muestra me había hecho reflexionar anteriormente sobre lo apropiado y necesario de algunos gestos. El hecho de no utilizar el típico formato de pared blanca y neutral para la muestra por el Centenario del Museo. El guiño de desperdigar una sinuosa y juguetona línea de pegatinas con dibujos de Martorell en el soportal del Museo de Arte Universal, que de seguirlas nos llevaban directamente a la expo. El haber dispuesto algunas de las obras de *Almacenes afuera* en esas rejillas desacostumbradas que probablemente sí sean cotidianas en el almacén. O la idea de alternar la obra de clásicos cubanos establecidos en el museo con la de autores jóvenes en *Derribando los muros* [título desafortunado donde los haya]. Todas bien, aunque insuficientes o mal llevadas a cabo. Pero no ha sido hasta *The importance of Being…* que viví la diferencia.

Hace un par de horas le acabo de escuchar al carismático y en ocasiones infamante doctor José Rubiera, nuestro meteorólogo estrella, que el día de hoy fue casi casi igual al de ayer, y el de mañana será casi casi igual al de hoy. Dudo que alguien pudiera haber dicho mejor lo que advertí esa tarde en el museo: el arte cubano y sus plataformas están bastante descontinuados.

Por supuesto que hay cosas indispensables que propician la museografía que nos hace de coscorrón en la cabeza. El presupuesto para hacer posible las transformaciones necesarias, *sine qua non* de todo el asunto. El hecho de contar con una tremenda colección de piezas, donde algunas casi que te imponen una disposición más relajada. Y luego la falta de provincianismo con que se asume el espacio total del museo como anfitrión de la muestra, elemento que explica por sí solo la importancia de ser… belga, o residir por aquellos lares.

Habría que estar en Amberes para darse cuenta de que mi pasmo ante la expo y su montaje carece de otra base que no sea la falta de costumbre, o de repertorio. Como mismo habría que haber estado durante el proceso para saber cuánto de la museografía es un fenómeno estrictamente foráneo. La importancia de haber sido los anfitriones es que de momento podemos envanecernos de aparecer en el mapa del arte contemporáneo belga. Trágica circunstancia de ser engrandecidos por el dulce vino de la cosecha ajena.

Como te digo una cosa te digo la otra. Hay algo imperdonable asociado a esta exposición: el diseño, o su total ausencia, de la postal, el catálogo y el spot televisivo. Cito al protagonista de una serie animada que no recuerdo: ¡El Horroooooor! Si fui es porque conozco a Francis Alÿs, Joseph Kosuth y René Magritte; que además de ser de los grandes, están linkeados por el hecho de ser todos belgas. Porque cuando recibí la pésima invitación electrónica, valoré que por la calidad o la información de la tarjeta bien podría estar perdiendo el tiempo. En tales circunstancias el título me pareció una fanfarria. Innecesaria, aunque probablemente justificada. /

[1] Para resumir el panorama contemporáneo en su país, Gawan Fargard, Lissa Kinnaer y Sara Alonso [que hace ya mucho tiempo se graduó de Historia del Arte en La Habana] han hecho hincapié en algunos tópicos durante el programa paralelo de conferencias. La situación de Bélgica está determinada por dos o tres elementos de peso: el no ser una nación vieja en la línea de tiempo de la fundacional Europa, el hecho de constituir un territorio aún más pequeño que Cuba en km², que se debate entre grandes imperios como Alemania, Francia y, por qué no, los Países Bajos; la diversidad de lenguas oficiales [holandés, francés y alemán], que en el terreno de la cultura y las artes se transforma en enconadas diferencias que provocan encontronazos intestinos. Todo esto redunda en la solapada agresividad y empeño con que los interesados presentan su noción las artes visuales belgas ante el mundo. En este caso, intuyo que la importancia de ser belgas radica en la necesidad absoluta de ser atinados.

[2] O cualquiera que sea, en realidad, el sonido onomatopéyico de toser.

[3] He hecho catarsis con dos piezas que me han dejado extática, entre otras cosas, porque me parecen la deuda saldada del pensamiento femenino asociado al minimalismo. De Untitled [prototype, coloredfilter + shadow] tengo que decir que es de una delicadeza, una naturalidad y una sencillez tan aplastante que puede llegar a poner en evidencia el estatismo que padecieron en ocasiones Robert Morris o Donald Judd. *Things happens to things* bien que hubiera cabido en la expo de arte povera que, según me cuentan, hizo que Castro Flórez abandonara los iluminados senderos de la filosofía para ser adepto del arte contemporáneo.

[la fracción de llópiz]

La masa ¿qué cosa fuera?/

Celia R. Tejuca /

Si evaluáramos temáticamente el actual panorama exhibitivo cubano, divisaríamos el tratamiento de la metanarrativa histórica como uno de sus focos reflexivos más frecuentes. Ante la voluntad general de producir obras cada vez más universales, este grupo de artistas logran situarse en las coordenadas global-local, pero con una inevitable atención prioritaria a las dinámicas instituyentes del patio. La historia es intervenida en tanto texto, y más que texto discurso, capaz de fundar nuevas discursividades que reproducenal interior del corpus social las estructuras y conductas auto impuestas en su versión primera. La Historia con mayúsculas se concibe para nosotros casi siempre desde una mirada a los hitos y hazañas de los personajes protagonistas, a su capacidad de introducir puntos de giros en el devenir de los procesos históricos. Se trata entonces de intervenir la textualidad, de negociar con sus sujetos y sus predicados, en una intromisión que erija barreras a la internalización de los paradigmas ideológicos aprendidos.

En *Cultural acquisition of a specific learned response among rhesus monkeys*, exposición que este mes ocupa parte de los salones del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, Fidel García se suma algrupo de artífices devenidos mediadores entre el individuo y las letras doctrinales. Este vínculo no opera estrictamente en una lógica de desmontaje, al menos en dos de las piezas presentadas; sino en una práctica participativa, de penetración por parte de todos, a través de la misma infraestructura tecnológica empleada por el poder. Las penumbras de las salas indican la entrada a una caverna donde nadie viene a traernos la luz; porque esta, con mayor o menor grado de intensidad, es capaz de emanar de nuestras experiencias particulares. La jerarquización entonces se desestabiliza y la condición mítica de la historia, como fundamento cohesionador de una comunidad, ingresa en una zona volátil, susceptible a la sobreescritura.

Tomando como botón de muestra las obras exhibidas, pudiéramos realizar un recorrido en la propensión enunciativa de Fidel García, que no obstante persiste como dinamitadora inicial de estas nuevas relaciones. En *Amsterdam Project* sitúa la atención en la cualidad reproductora del sujeto como copista de los modelos adquiridos. Al visitante se le ofrece la posibilidad de transcribir fragmentos, elegidos a placer, de discursos o registros de la prensa cubana de los años sesenta y setenta recogidos en hojas anexas. A medida que efectúa la escritura, estos son transmitidos de manera instantánea, vía *on line,* por el canal 3 de la televisión, medio que constituye un indiscutible aparato ideológico del estado de acuerdo a la teoría cada vez más comprobable de Louis Althusser. Aunque se pudiera señalar que la factura final peca de minimalismo, Fidel García logra su propósito. La capacidad de agencia dotada al individuo se ve reprimidapor las demarcaciones establecidas a su posible elección. Si bien pudiéramos escribir cualquier suerte de idea o elucubración, pareciera que el medio, subjetivado, no transige ante la voluntad discursiva particular del hombre ante el teclado.

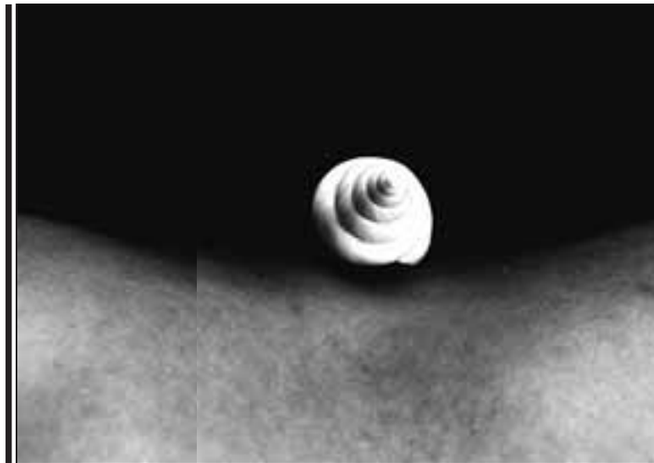
Seguidamente se encuentra *Población inversa*, pieza que se escinde de nuestro asiento cronotópico y prefiere anclarse en los vecinos campos estadounidenses. Acá ya no es el personaje individual quien se ubica de cara a la historia, sino una determinada colectividad paradójicamente al margen de la intervención efectiva en la redacción de los anales de su pueblo. Es sabido que la participación activa en los sucesos trascendentales de una comunidad nacional estimula la noción de protagonismo, de hazaña en el plano personal. Dicho concepto de epicidad anónima, por demás una leyenda muy al uso en todos los órdenes políticos del mundo, es puesto en crisis cuando decide transmitir a través de la radio las bajas en guerras a lo largo de la historia americana, con una codificación solamente accesible por la industria militar, lógicamente, en terreno estadounidense. La acción artística en este caso es realizada por el propio creador en un momento anterior al acto expositivo, quizás por ello, y por la necesidad de una apoyatura explicativa, resulta un *impasse* en el hilo museológico de la muestra.

Finalmente, nos encontramos ante *Colectivización*, donde el sujeto ya se interna definitivamente en la juiciosa encomienda de colocar los acentos y silencios en su narrativa cotidiana. La memoria se coloca ante la Historia con la impostura de saberse más fiel a la vida, a pesar de las mediaciones ideológicas dominantes que se resisten al borrado. Los asistentes son invitados a introducir en un *software* aquellos hechos de corrupción y desobediencia ocurridos en el ámbito nacional. Surge así una nueva cronología proyectada en un amplio panel blanco. Se organizan los hechos de una contrahistoria de axiologías negativas, mucho más corrientes de lo pudiera pensarse. Es oportuno señalar que la rememoración se desenvuelve, por regla general, en campos donde la relación afectiva evade cualquier suerte de certeza; por tanto los grados de vericidad son en este caso poco mesurables. Por otra parte, los malintencionados pueden devenir partícipes en la hechura del texto último, como nueva postura malhechora que se suma a los sucesos registrados. Este es un riesgo que corre la obra, que la engrandece pero la hace en cierta medida "ilegítima". ¿Será esta acaso la búsqueda de Fidel García?

En cualquier caso queda al descubierto una sociedad que, al definir patrones estrictos, centralizados y únicos de comportamiento, genera inevitablemente sus deformaciones constitutivas. Llama la atención el dato de que solamente han podido ser rellenados los años más próximos, de los ochenta hacia acá, quizás por una proliferación de este tipo de manifestaciones sociales a raíz de condicionantes de tipo económica o por el apoyo en una materia tan susceptible al olvido como es la memoria no escrita. No obstante, estamos frente a una obra en proceso, sujeta a la transformación e inclusión de apuntes insospechados.

El fin último de Fidel García es devolvernos a nuestro universo de representaciones sociales como seres más inquietos, menos pasivos ante el cuerpo de ideas que nos convierten en unidades operantes dentro del tejido colectivo. De ahí que enfrente tanto los puntos de compenetración como los de desgarramiento. La historia no es verídica, porque no existe la "verdad histórica"; ni el sujeto es tan colectivo, porque la noción misma de masa, en última instancia, no deja de ser otra ficción asimilada, vestida con el fantasma de la representación. /

Fidel García / *Amsterdam*, Project, Software / 2015 / Acción / 1300 x 200 x 50 cm /



Alain Cabrera/ *Sumido en la cuerda floja* / 2015 / Fotografía / 76 x 56.5 cm /

Tentativa crítica aristotélicamente ética/

Roxana M. Bermejo /

Voy a empezar este texto confesándoles que no fui a la exposición, que *Éticos y Estéticos* llegó a mí *a posteriori*, haciendo gala al refrán que reza: Si Mahoma no va a la montaña, la montaña va a Mahoma. Quizás, entonces, mis palabras sufran un poco de descrédito ante ustedes: acepto el riesgo… Me justifico explicando que tampoco he chocado *vis a vis* con ningún cuadro del Renacimiento italiano y, amén de ello, he tenido que evaluarme unas cuantas veces en el tema, aunque quienes me conocen podrán señalar ahora que no siempre con los mejores resultados. No obstante, hago otro intento –esta vez apoyada en el argumento de que casi todas las piezas reunidas en el Centro de Prensa Internacional han sido expuestas anteriormente en el circuito galerístico habanero–, y echo mano a lo que en Cuba un historiador del arte aprende a extraer de las fotografías de los originales.

En principio, considero que más que un evento artístico –es decir, un evento en virtud de la producción plástica–, *Éticos y Estéticos* viene a funcionar como un suceso curatorial…, un suceso expositivo que nunca está de más ni se recibe con predisposiciones. Sí, porque no resulta un desatino total el cuestionarse que la producción joven tenga que esperar por plataformas macro para verse reunida, plataformas como el Sexto Salón de Arte Cubano Contemporáneo, por ejemplo. Vale aclarar que no es que no existan, pero en la concreta son pocas, o de pocas luces, las muestras que hacen gala de una nómina de artistas tan cargada en potencias y versátil en discursos. Bajo estas pautas siempre resulta un reto –que le corresponde casi íntegramente al curador–[1] el concretar pretensiones tan altas de cara a un público que asiste a la exposición [o que la revisa luego, que ya es decir lo mismo] con la inquietud y el desgarbo de encontrarlo todo junto, colocado sobre una misma sala.

Sabido es que, en la producción cubana desarrollada a partir de los años noventa, resulta sintomática la tendencia a la buena factura, al buen hacer, a la confluencia y disimulo de artesanía y arte sobre una sola pieza. Es por tal motivo, por esa degustación en el empaque a la que se nos ha acostumbrado, que la inclusión del adjetivo "estéticos" en el nombre de la exhibición no me sorprendió en lo absoluto, ni siquiera me llevó a cuestionarme cuáles serían las razones y las implicaciones de su colocación. Yo sabía que me iba a encontrar con obras "bellas", y perdóneseme si en algún punto estoy simplificando el sentido del título. El asombro estuvo, entonces, en la escogencia del vocablo "éticos" para abrir el rótulo del evento en cuestión.

Si bien la palabra –que proviene de la voz *ethos* del griego antiguo– designaba en sus inicios un espacio, una vivienda común [como la hace contar Homero en su *Ilíada*], esta con el tiempo fue desprendiéndose de dicho sentido de colectividad y pasó a referirse, según fija Aristóteles, a los hábitos, caracteres y temperamentos del hombre que, aun inserto en su medio, destacaba como ser individual. Así las cosas, me parece inmejorable este calificativo para atrapar metafóricamente los móviles de la producción nuestra, al menos los móviles del sector cuyos gestores no exceden los treinta y cinco años de edad. Viene a designar la ética, llegados a este punto, no ya las distinciones bipolares entre el bien y el mal, sino el ímpetu de una generación taimada que ha dejado de creer en un deber ser social para enfrentarse a algoritmos e inquietudes personales. Descansa en la muestra, por lo tanto – aunque solo sea en mi íntima mirada del asunto–, cierta radiografía a la evolución de un contenido, de un cometido fraguado sobre el panorama artístico nacional.

Conviene, entonces, pasar a algún ejemplo. Me refiero en primera instancia a la pieza *El observador*, no solo porque es de Yornel Martínez y a mí de Yornel siempre me gusta hablar; sino porque este dibujo en buena medida resume la dicotomía, la fragmentación existente entre un adentro y un afuera. La obra, en pocos trazos, presenta ante nosotros sueños de miras largas pujando por romper los límites que imponen los convencionalismos. Mínima y cuidada en su factura, la pieza revela la estructura de un ojo en cuyo interior, y como herramienta de visibilidad, se halla escondido un telescopio; ya como símil de las potencialidades subsumidas, ya como alegoría a aquel que hace pero que, finalmente, se ve despojado de sus méritos.

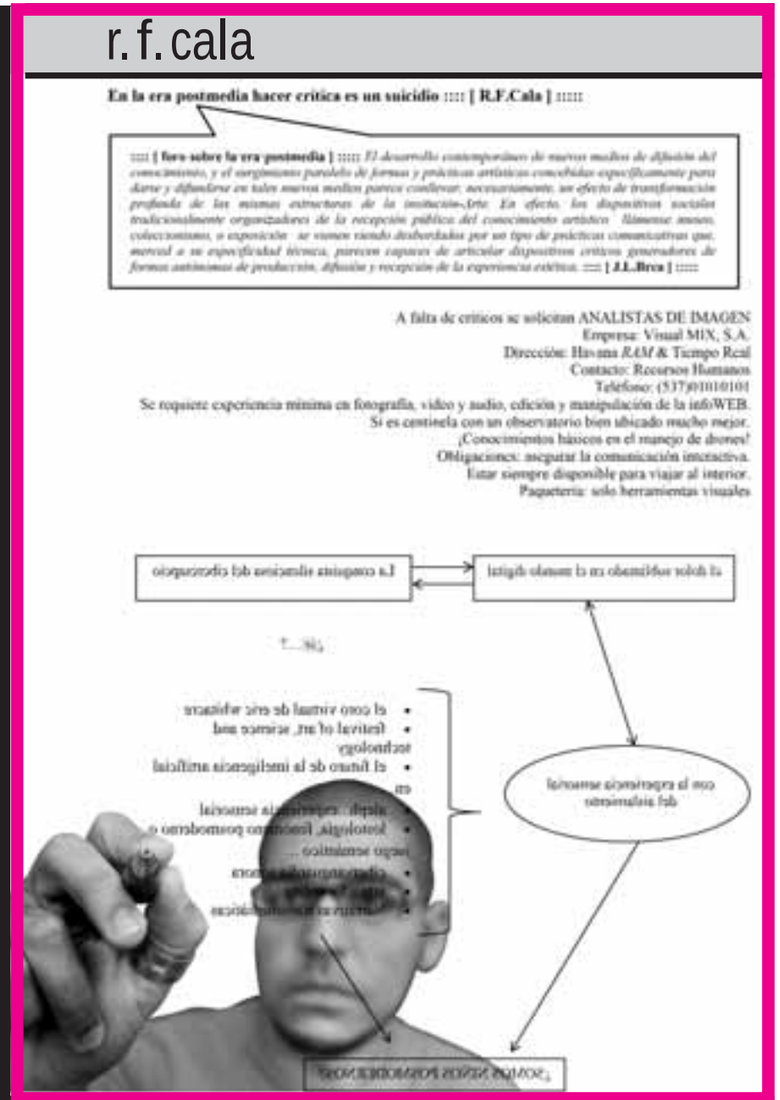
También me parece demostrativa la obra *Defensa civil*, de Ernesto Domecq. Se trata de un dibujo a lápiz que representa un almendrón, símbolo de nuestro día a día, de esa visualidad habanera que se lleva, se sufre y además, se vende. Volvemos con ella sobre la cuerda del deber ser colectivo fragmentado ante los imperativos de la privacidad, la personalización de la historia que comenzó a operar con ánimo desnudo en la década de los noventa y que no frena todavía. El héroe anónimo, cuya misión desustancializada ya no se ubica en la forja de una epopeya sino en el hecho titánico de vivir, se halla en el resumen de Ernesto, en ese carro mitad taxi mitad tanque de guerra que justifica las hibrideces de nuestra hazaña cotidiana.

Así como estas, otras muchas piezas estampan relatos íntimos sobre las paredes impolutas de la galería… A resultas, están en sala –una sala que se nos antoja a la postre como una especie de botica, donde se encuentra de todo–, hermanadas por su corta edad, por su reciente aparición en la escena artística del patio, las obras de Marlys Fuego, Elizabet Cerviño, Grethell Rasúa, Adonis Ferro, Alfredo Sarabia, Osy Milián, Lancelot Alonso… como un resumen que deja avistar la pluralidad discursiva de nuestros jóvenes creadores, al menos de los jóvenes creadores que han tenido la suerte de entrar al Parnaso./

P.D: Solo no debe olvidarse que existen otros jóvenes, tal vez menos consagrados, pero significativamente éticos, regados por ahí.

[1] En este caso, la curaduría corrió por parte del joven especialista Samuel Hernández.

r.f.cala



[*Still* de *El Vagabundo y el Dictador*, de Kevin Brownlow & Michael Kloft, 2002]

héctor antón: [welcome to Goodbye]

En el verano del año 2000 un joven crítico, curador y profesor del Instituto Superior de Arte [ISA], glosaba informalmente que Gerardo Mosquera era un exégeta legitimador por excelencia y que sus cuestionamientos radicales solían desplazarse del campo artístico al magma político. Quizás de mutuo acuerdo, sin previa negociación, otros comentaristas incipientes de la naciente década se preguntaron: ¿por qué seguir los pasos contextuales del ya internacionalizado y distante Mosquera? Algo diferente era generar una propuesta de valoración crítica beligerante hacia cuánto los artistas deseaban escuchar. Elvia Rosa Castro sugería guardar distancia con los sujetos-objetos de análisis, así como tampoco mostrarle los textos antes de ser publicados. ¿Crepúsculo de prevenciones noventianas?

Semejante "juego de decapitaciones" adquirió ribetes de "guerra silenciosa" con su dosis de virtualidad local. Si, por un lado, los nuevos querían hacer algo distinto a los viejos, estos últimos daban la impresión de obviar [o descalificar callados] a las "voces desconocidas" que irrumpían en la movida editorial. Tal parece que la egomanía tropical solo contempla reconocer a fieles seguidores consagrados, para perpetuar leyendas retóricas divorciadas de un paisaje renovado, nada parecido al de ayer. Barriendo todo rastro dialéctico, el coqueteo gremial se instaura como antídoto-líder-solitario contra ese "no sé de quién me hablas" en un perímetro minúsculo, revuelto y chismográfico.

¿Quiénes se enfrentan o ignoran durante las cruzadas negadoras en el campo racional afirmativo? Entre complots rentables, álgebras oportunas, lealtades políticas y traiciones estéticas se impone una fricción de posturas y sensibilidades para configurar un mosaico sin orden ni ley: fabuladores rizomáticos y redactores de notas laudatorias; internautas de banda estrecha y viajeros desinformados; lectores casuales de Roland Barthes o Pierre Bourdieu y recitadores de Homi K. Bhabha o Jacques Rancière; eticistas cautelosos y filólogos libertinos; desfachatados y culturólogos; incendiarios *freelance* y custodios del patrimonio institucional; antologadores moderados y arbitrarios.

Un artefacto textual que esboza tientos y diferencias de las promociones críticas en el arte hecho en Cuba es el volumen *Nosotros, los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano* [1993-2005], publicado en Madrid en el año 2007, factible con el apoyo del Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo [CENDEAC]. Aunque el hiperbólico "más" sobraba en el título del libro, la antología se vislumbraba como una especie de contrapartida más amplia que otra recopilación conformada por Kevin Power [1944-2013] y Magaly Espinosa, impresa un año antes también en España.

Pródiga en erratas, litigio entre sus autores y una naturaleza posmuerta de Arturo Montoto en la portada [*La autosustentación del canon*, 2004], el panorama ofrecido por el compilador y editor final Andrés Isaac Santana en *Nosotros, los más infieles*… contenía casi todas las exageraciones y reducciones posibles. Como si entre la desmesura y castración de sus novecientas treinta y dos páginas estuviera la eternidad de sus herejías.

En cambio, *Antología de textos críticos: El Nuevo Arte Cubano* [Magaly Espinosa y Kevin Power] muestra una organicidad procesual entre poéticas visuales, diseños curatoriales y discursos crítico-teóricos que tiende a diluirse en las fracturas lingüísticas, estratégicas e inmediatas comunes en *Nosotros los más infieles*. Desiderio Navarro sostiene que el entramado ochentiano ejemplifica una coherencia de medios y fines prácticamente desaparecida en el trayecto de las artes visuales cubanas. Esa fue la herencia cronológica que persiguieron rescatar Kevin y Magaly con *El Nuevo Arte Cubano*… Algo quimérico de configurar durante el periplo [animado por compases estridentes] que pretendieron sintetizar Suset Sánchez y Andrés Isaac, cuando planeaban el bojeo crítico a Cuba desde La Habana.

De parricidios e incestos [Revista *ArteCubano* 1/2003] es un cuestionamiento de Sandra Sosa que estuvo a punto de redondear el compendio fraguado por Magaly Espinosa. Vía Crucis que refleja gradaciones del "simulacro de los deseos", vaivén entre precariedad financiera y conciencia crítica; arte y dinerismo palpable; romanticismo *avant-garde* y falso compromiso; crisis de la fe y cinismo. Recuento documental de la irrupción mercantil en los noventa para anticipar el próximo decenio. Puente transitorio sobre aguas contaminadas, que igualmente brilló por su ausencia en *Nosotros, los más infieles*…

Esa imposibilidad de saber relacionar las cosas, tópico recreado por Edmundo Desnoes en su novela *Memorias del subdesarrollo* [1965] y de rotunda vigencia, motivó asimismo la exclusión de *Negociar eficazmente el alma con el diablo* [Revista *Cúpulas*. Número 11/12, Curso Académico 1999-2000]. Lógica como "falsa contradicción" donde el crítico y curador Eugenio Valdés Figueroa instruye a integrantes de Galería DUPP [guiados por René Francisco Rodríguez con el *dossier* a manera de excusa pedagógica] sobre la importancia del binomio Obra&Carrera. Herramientas para "adaptarse al momento", libres de pecados ingenuos en el umbral del "juego institucional" y dispuestos a pactar "entre iguales".

¿Será un misterio herético fulminar el clonado "siglo de nombres" que agobió al fugitivo Arthur Rimbaud? ¿Anarquía de los relatos o disciplina generacional como antiguo régimen discursivo? ¿Cómo vindicar al embrujo de la "incomunicación" como gestor de tensiones dialógicas? ¿Acaso no es un placer del texto revertir la fisura académica en desahogo lateral? ¿Continuidad de acero o rupturas vidriosas? ¿Es posible *linkear* la periodización metodológicamente constructiva de Yolanda Wood con el *Vómico* [2001] de frency, réplica anticolorística que provocó la cólera de mencionados en imágenes, heridos por el criterio de una persona? ¿Catarsis de intolerancia es sinónimo de quiebres postergados? /

A fin de cuentas... de quien es la casa/

Julienne López /

Nadie que llegue a esta isla duda de la hospitalidad de los cubanos, o al menos de la imagen que de nuestro espíritu hospitalario se ha construido y por la que se nos identifica mundialmente. Tomando como punto de partida una frase coloquial que alude a dicha cualidad, el artista cubano Kelvin López ha titulado su más reciente muestra en la Galería Servando. *Mi casa es tu casa* es una exposición conformada por tres de sus series, a saber: *Mi casa es tu casa* [2014], *Achievements* [2014] y *Esta es tu casa Fidel* [2014], la cuales guardan en común el hecho de que en ellas el creador reproduce viviendas que fueron abandonadas por sus dueños al triunfar la Revolución Cubana y a las que posteriormente les fue otorgada otra función, al servicio de las urgencias que demandaba el naciente proceso revolucionario.

¡*Patria o Muerte*! *Apoyamos al gobierno y sus leyes* conforman la tipografía seleccionada por Kelvin López para confeccionar un cuño, con el cual configura muchas de las piezas de las series *Achievements* y *Esta es tu casa Fidel*. Se apropia de una consigna política que ha trascendido hasta el día de hoy, o realmente de un fragmento de ella, pues la parte correspondiente a la respuesta en la voz del pueblo –¡*Venceremos*!– ha sido sustituida por otra igualmente afirmativa: "Apoyamos al gobierno y sus leyes". Es esta una muestra que, aunque visualmente podría resultar edulcorada por la recurrencia al paisaje tradicional, desde una lectura más profunda hace emerger interrogantes cargadas de un espíritu problematizador si se quiere, a partir del diálogo constante que el artista establece entre la arquitectura moderna cubana y su configuración o acuñación en tintas sobre cartulina, papel o tela. Tras el ejercicio del dibujo junto a su estampación como elemento conformador de la pieza y a su vez como portador de sentido, se esconden frases como *propiedad de*…, *perteneciente a*…, las cuales aluden a las permutaciones que en todas las esferas tuvieron lugar tras el triunfo de la revolución cubana, siendo la implantación de la Ley General de la Vivienda uno de los motores impulsores en la transformación de la vida del cubano y sobre todo en la concepción de nociones tan importantes como hogar y familia. Estos sucesos que tuvieron lugar en el contexto cubano de la década de los sesenta de la pasada centuria son rescatados temporalmente y trasladados espacialmente hasta los predios del arte como pretexto para reflexionar sobre cuestiones tan complementarias como la política, el poder y el rol que desempeña la masa o la colectividad en medio del fervor de una revolución.

La memoria histórica y personal, la promesa cumplida y la revolución como metarrelato de salvación, son núcleos temáticos que se dibujan al interior de la exposición. López Nieves insiste, desde un aparentemente inocente paisaje urbano, en llamar la atención sobre dos realidades o dos ciudades que confluyeron en los albores de la Cuba revolucionaria: la ciudad vista y la ciudad imaginada, siguiendo la terminología acuñada por el colombiano Armando Silva. Partiendo de la fotografía como archivo o documento histórico, el artista nos habla de la ciudad vista, en especial de esa parte del entramado habanero que en la última década del período republicano se configuraba a partir de viviendas modernas, expresión de una clase adinerada, así como del modelo de sociedad que tras ella se escondía. Su instalación mixta sobre cajas de tabaco, donde coloca las fotografías de viviendas a modo de *collage*, pegadas con capas de resina, deja ver por su propia estructura la posible vida que se vivía al interior del hábitat de la alta burguesía. Esta pieza en particular pudiera conectar con la visualidad de las obras pop, en especial con la manera de hacer de James Rosenquist, especialmente por el alto nivel de fragmentación de los elementos que la componen, semánticamente inconexos, como son los rostros de mujeres, aparentemente recortados de revistas o tiras de comics. La mujer consumiendo o como objeto de consumo se esconde tras cajas de tabaco, ambas presentadas como mercancía, como objetos de lucro, como fetiches que se encubren tras una arquitectura que paradójicamente aspira a ser racionalista.

Mientras, por otro lado aparece la ciudad imaginada, la prometida por el proyecto revolucionario: la de la igualdad social. Es entonces cuando incluye piezas como su instalación conformada por restos de puertas de las entradas de las viviendas de los años sesenta, roídas por el paso del tiempo, pero que guardan la memoria de aquellos momentos felices, en los que la ciudad imaginada se convirtió, para toda una generación de cubanos, en la ciudad vivida. Las placas que por entonces llevaran inscritas las puertas fueron rescatadas por Kelvin, en tanto devienen el punto de partida de la muestra. Dichas inscripciones que dejaban ver un fuerte compromiso con la Revolución –*Esta casa es propiedad del que la vive gracias a la Revolución. ¡Patria o Muerte*!–, sintomáticas de un sentido de agradecimiento e identificación, aparecen como reliquia, como evocación de un pasado que ya no volverá.

Por otra parte, su formación en el oficio del grabado se deja entrever en su serie *Achievements* [2014], donde usa cuños como conformadores del propio dibujo. Representa iconos de la arquitectura republicana como el Capitolio, el Hotel Nacional y el Club Náutico, acuñados, como logro o hazaña, por el gobierno revolucionario. Asimismo, las Escuelas Nacionales de Arte nacieron bajo la impronta revolucionaria, por ello en su representación de la Facultad de Artes Plásticas imprime semejante sello. Con esta propuesta, por las peculiaridades de su hechura, se reencuentra con su formación como grabador, ahora convertido en pintor.

Todas estas facetas por las que ha transitado Kelvin López se pueden apreciar en la muestra, en la misma medida en que echa mano de un amplio abanico de técnicas. Haciendo gala de una pintura depurada de viviendas privadas, de un cuidadoso dibujo a base de tinta y de una instalación que bebe del *ready-made* duchampiano, hace confluir estas disímiles maneras de conformar el artefacto artístico en función de una proposición conceptual anclada a su contexto nacional. El artista, fiel a su poética relativa a su trabajo con el paisaje, lo presenta en esta ocasión despojado del tradicional impulso decimonónico romántico o impresionista, para insertarlo en una propuesta curatorial donde adquiere gran connotación, en tanto representa un paisaje urbano conformado por viviendas republicanas, ahora bajo nuevas leyes y funcionalidades.

La racionalidad entre paisaje e idea, así como la fusión de tradición técnica y temática, afloran en la presente exposición, a la par que el creador apuesta por el ya también tradicional *ready-made* y la instalación. En perfecta articulación con la *praxis* artística contemporánea cubana, sin desdeñar alguna dosis de nostalgia, bebe del pasado histórico, se aferra al presente artístico y apuesta por una pródiga recepción en un futuro próximo. /

[de arriba hacia abajo]

Kelvin López / *ST* de la serie *Mi casa es tu casa* / 2014 / Óleo sobre tela / 130 x 170 cm /

debajo: puertas de época expuestas por el artista

Las ciudades de Camejo/

Virginia Alberdi /

La geografía internacional encuentra en Luis Enrique Camejo [Pinar del Río, 1980] un fiel e imaginativo cómplice, cuando afirmo que es un pintor de ciudades llego mucho más allá, porque no es solo con relación al título de esta, su más reciente exposición, no porque reproduce las imágenes de las espléndidas ciudades, es porque ha tomado el aliento de ellas, no son edificios, calles, autos…, es toda esa energía que irradian.

Al artista no le interesa plasmar la situación específica de un sector poblacional, ni escenas en las que se aprecien las relaciones entre los habitantes de las urbes, va en otra dirección, no es lo que se llama un "pintor urbano", aunque en algunas de sus piezas se aprecian multitudes o peatones que transitan por las avenidas, estos son parte integral de ese paisaje con edificios, autos, avenidas, para llegar a la visión integral de París, Madrid, New York, Shanghai, todas obras en gran formato, a escala monumental, donde el paisaje se corresponde con el concepto del artista en su contacto con las realidades urbanas: sintetizar en la visión de un lugar alegórico de esas ciudades, al mostrar esta dinámica sociocultural que las define.

En función de esto se manifiesta el contrapunto entre el detallismo fotográfico y la pátina monocroma con que presenta sus composiciones; así, mientras la vista se detiene en lo específico, paralelamente también se va impregnando de una metáfora mucho más abarcadora y sugerente.

El tratamiento de esas ciudades resulta majestuoso, deslumbrante, soberbio, son piezas que serán integradas a otras que el artista mantiene en proceso hasta alcanzar el centenar, y ser exhibidas en una muestra que podrá ser disfrutada en un futuro.

Luis Enrique Camejo / De la serie *Ciudades* / 2014 / Óleo sobre lienzo / 200 x 300 cm /

En una pequeña sala del espacio expositivo un conjunto de piezas realizadas en mediano formato muestran la ciudad de Miami, la realización se caracteriza por la monocromía y semejante manera de captar el paisaje, pero se antojan como quien en la fragmentación elegida tratara de explicarse a sí mismo la impersonalidad arquitectónica y urbanística de un destino. Es la Miami del boom inmobiliario de décadas atrás, de pretensiones desarrollistas ultramodernas, de autopistas fastuosas, de palmeras, que denotan, al reagruparse en la lectura sucesiva, cierto acercamiento más humano. /

Yeins Gómez / *Divino guacal* / 2015 / Instalación /

Whatever o el convite a lo "otro"/

Yamila Gordillo y Yoan Álvarez /

El arte joven en la ciudad de Matanzas ha estado permeado desde hace varias décadas por las distintas visualidades contemporáneas asumidas a través de las concepciones ideoestéticas de los circuitos del arte capitalino y, a su vez, de aquellos que se generan de las relaciones con el arte contemporáneo occidental. Este particular se debe en gran medida a la generación de estudiantes de Matanzas graduados del Instituto Superior de Arte [ISA] y la Escuela Nacional de Arte [ENA] que, luego de su retorno a la ciudad, particularmente en los años ochenta y noventa, secundaron un nuevo proceso de gestión y desarrollo de las artes visuales en la provincia. La Escuela Provincial de Artes Plásticas de Matanzas ha intentado desde su creación aunar y alinear las necesidades de la creación plástica, así como posibilitar la formación e inserción de nuevos creadores que potencien y orienten el camino de las artes visuales, aunque la relación existente entre la enseñanza artística y la institución-arte, especialmente con el sistema de galerías rectorado por la Galería Provincial Pedro Esquerré, ha sido un agente promocional importante en el fortalecimiento de los proyectos expositivos personales y colectivos.

Lo cierto es que tales prerrogativas han funcionado como acciones intermitentes a lo largo de estos años hasta la actualidad, problemática que ha estado sujeta, entre otras cuestiones, a la inestabilidad y desconexión de algunos de los artistas consagrados y emergentes con los procesos culturales y expositivos de la localidad; de igual manera, la vinculación de artistas egresados de la Escuela Provincial de Artes Plásticas de Matanzas al proceso de comercialización en el polo turístico de Varadero ha imposibilitado la actualización del ejercicio artístico emergente. En este sentido los salones y exposiciones de los últimos seis años [aproximadamente] han denotado la detención del desarrollo conceptual y formal de la obra de arte, dificultad que esperemos se solucione con el advenimiento de nuevos proyectos artísticos demandados del propio déficit creativo.

La exposición colectiva *Whatever,* inaugurada en la Galería Provincial Pedro Esquerré el pasado 27 de junio, viene a imponer una movilidad en el circuito matancero, no solo por la propuesta grupal que intenta programar desde la aparición introspectiva, a partir del objeto artístico que exhiben, sino también por la manera en que estos jóvenes asumen los presupuestos curatoriales, los que utilizan como basamentos conceptuales en sus propios montajes al reivindicar su producto visual desde una apropiación que interviene el espacio galerístico. La violación del sistema tangible de la institución-arte como espacio legitimado que ampara la obra de arte funciona como paradigma o estructura conceptual del proyecto curatorial de estos artistas; es decir, el espacio expositivo sirve como pretexto, funcionaliza el resguardo físico de las piezas exhibidas. *Whatever* interesa, sobre todas las cosas, por el afán de ofrecer ciertos sentidos lúdicos asociados a la propia voluntad del objeto, y no precisamente desde el condicionamiento espacial propiciado para su proyección escénica.

La conformación de conjuntos de piezas que informan y proponen un proyecto artístico con el objeto de desempolvar el ejercicio inconsistente de las artes visuales en la ciudad de Matanzas, previsto a la manera de *Whatever,* insiste, desde la representación y conceptualización discursiva en sustentar una obra establecida desde los paradigmas contemporáneos legitimados. No significa y personifica para nada la asunción novedosa de postulados visuales contemporáneos, más bien recrea su existencia y persistencia dentro de los ya existentes en los espacios expositivos nacionales. Más que ello, esta propuesta pretende regenerar los cimientos de un contexto y el legado creativo de una ciudad que ha experimentado en las artes visuales un incentivo artístico de primer orden. Funge desde su iniciativa como aliciente en un terreno sediento y a la espera.

Entre las obras expuestas que dignifican ese carácter reformador e inciden en este presupuesto desde la identidad como impronta temática encontramos *Divino guacal* de Yeins Gómez, *Vacío* de Sandra Rodríguez, *Embalaje competente* de Emmanuel García, *Preservación* de Ictiandro Rodríguez, *El Réquiem que jamás hice a mis Mecenas* y *La consagración de los mudos* de Edel Alonso. Estas piezas configuran un sustento temático que proporcionan el concepto de preservación a partir de la perspectiva patrimonial, de género, y la problemática social, pero siempre previsto desde la idea intensiva de la ya mencionada conservación-renovación, aunque utilizando diferentes recursos matéricos que dan a las obras cierta heterogeneidad estilística.

La utilización de otros asuntos que moldean el contenido desenfadado y, a su vez, emergente y sustancial que encarnan a la muestra, son el tratamiento de lo perecedero y lo esencial, utilizados de forma ambivalente en cuanto a la confrontación de ideas referentes a lo efímero y lo indestructible. Se hallan en este sentido las piezas *Mi luz, mi sombra* de Katia Uliver, *Isla* de Adrián Socorro y *Mi tierra firme* y *Desolación* de José A. Hernández. Propulsa esta selección temática la condición conclusiva, pero continua y persistente, de lo limítrofe. La seriación del objeto básico e imprescindible presentado como mecanismo de supervivencia o la ruptura del mito sobre la salvación se ponen de manifiesto en las obras de Katia y Socorro, previstas desde un modelo ortodoxo y flexible a la mirada inexperta del espectador.

Quedan fuera de estos argumentos algunas piezas que por su conjunción temática individual aportan sustancialmente al corpus expositivo más que a la relación conceptual entre todas las expuestas. Entre ellas se encuentran *Paseo intelectual* y *Creatividad = capital* de Liliam Cedeño, donde se percibe un empeño en evaluar la concepción ideológica del objeto portado como soporte transgresor que desplaza el mensaje a diferentes dimensiones comunicativas, lo que permite transfigurar el significado o funcionalidad de un determinado contenido semiótico que es trasladado sin disponer de un espacio establecido.

Dentro de esporas de Lianet Barceló ofrece esta misma posibilidad, al establecer una mirada personal e independiente sobre los presupuestos enunciados por *Whatever.* Su interesante posición museográfica, así como su contenido tropológico, abordan un discurso intimista y lógico si se considera el excelente equilibrio de su información, aunque existe una desventaja desde el propio mecanismo suscitado por el lenguaje utilizado y sus formas serpenteadas que permiten la dislocación del ávido espectador, aun formando parte del discurso morfoconceptual de la obra.

El deleite sublime del comercio de Sandra Rodríguez y Emmanuel García es una pieza donde el mensaje lúdico es el cómplice más importante de la trama comunicacional. El rejuego que establecen estos dos jóvenes artistas conocidos en la escena plástica matancera por su equilibrado contorno estilístico es un verdadero artilugio. La obra es una suerte de gesto visual que anula desde su misma visualidad y ubicación museográfica la invitación del servicio de la mesa, preparada para cuatro comensales que complementan el convite simbólico. Esta complacencia por el ofrecimiento queda subyugada a la contemplación objetual y sígnica, lo que permite la aventura por el anunciamiento visual trasladando los sentidos hacia lo imaginario y perecedero.

Designios preceptivos de Javier Soto, obra que inaugura la muestra, es un *performance* que enuncia desde la provocación los postulados del proyecto expositivo donde lo alternativo es el asunto cardinal que se proponen los artistas participantes; las obras confluyen en ese accionar de soplar y explotar el ejercicio artístico como afluente que genera el desorden creativo.

Whatever reivindica el arte matancero actual desde la asunción de una propuesta oportuna y pertinente, regenerando la interrelación artista-espectador al aprovechar la inmovilidad del contexto cultural de la ciudad. La conversión en el proceso creativo es la máxima dentro de la concepción expositiva, por lo que la prestancia del objeto representado depende de la voluntad conceptual que se desprende de este, dirigiendo su proyección escénica hacia la introspección. "Lo que sea" apuesta por la indefinición y la apertura hacia lo alternativo, lo no establecido, pero sobre todas las cosas advierte la necesidad de nuevos rumbos. /