

## CONVOCATORIA DE LA VIII EDICIÓN DEL ENCUENTRO NACIONAL DE GRABADO 2013 /

EL CONSEJO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS Y LA UNIÓN DE ESCRITORES Y ARTISTAS DE CUBA CONVOCAN A LA VIII EDICIÓN DEL ENCUENTRO NACIONAL DE GRABADO 2013.

El evento tiene como objetivos propiciar un espacio de reunión e intercambio para todos los grabadores cubanos y de otros países y dar a conocer y promocionar los espacios de creación, así como valorar el estado y vigencia de esta expresión en la Isla.

BASES :

-Podrán participar todos los artistas cubanos que viven en el país y aquellos que residiendo fuera, mantienen vínculos con instituciones culturales cubanas.

-Se podrá concursar en las siguientes técnicas: Calcografía, Colografía, Litografía, Xilografía, Linografía, Serigrafía y Técnicas Mixtas. Se aceptarán los procedimientos digitales combinados con cualquiera de las técnicas anteriores, así como la impresión sobre soportes no tradicionales.

-Se aceptarán obra(s) realizada(s) a partir de procedimientos experimentales y/o no convencionales siempre y cuando guarden una relación explícita con el grabado.

-Cada artista podrá disponer para la realización de la(s) obra(s) de dos metros lineales (para las obras bidimensionales) o de dos metros cúbicos (para las obras tridimensionales).

-Se debe entregar junto con la(s) obra(s) las especificaciones para el montaje, (tanto para las bidimensionales como para las tridimensionales).

-En el caso de las propuestas instalativas (bidimensionales o tridimensionales), se aceptará el envío de la(s) obra(s) junto con el proyecto de instalación al jurado de admisión. Dicho proyecto debe ser expícito en cuanto a las especificaciones para el montaje.

-Se debe entregar una ficha técnica que contenga:

- Nombre del artista
- Título de la obra
- Año de realización
- Técnica(s) utilizada(s)
- Dimensiones de la(s) obra(s)
- Domicilio
- Número telefónico
- Correo electrónico

i) Los estudiantes deberán especificar además, el centro docente al que pertenecen y el año que cursan.

-Las obras presentadas deben haber sido realizadas entre el año 2012 y 2013, y no haber participado en ninguna muestra o evento anterior.

-El PLAZO DE ADMISIÓN está abierto desde la fecha en que se haga pública esta convocatoria hasta el 1ro de octubre de 2013.

-La(s) obra(s) a concurso bajo título VIII Encuentro Nacional de Grabado, junto con el resto de la documentación que se solici-

ta, se enviará debidamente empaquetada y sin enmarcar a la siguiente dirección: calle 17 esquina H, No. 351, Vedado, Plaza de la Revolución. Teléfono: 832 57 81, correo electrónico: plastica@uneac.co.cu / encuentronacionaldegrabado@gmail.com

PREMIOS DEL ENCUENTRO NACIONAL DE GRABADO 2013:  
-El evento contará con un Gran Premio que otorgará el Consejo Nacional de las Artes Plásticas (CNAP), correspondiente a la suma de 1000 CUC por concepto de beca de creación y la obra premiada integrará los fondos de la colección de dicha institución. El ganador deberá realizar una exposición personal, en la Galería Villena de la UNEAC para la próxima edición.

-El Estate Belkís Ayón otorgará un premio colateral consistente en una obra de la artista, para la categoría de estudiante.

-El Estudio Kcho otorgará el premio colateral "Pepe Contino" correspondiente a la suma de 500 CUC.

-El Fondo Cubano de Bienes Culturales otorgará un premio colateral de adquisición. En caso de ser seleccionado para este premio, las xilografías, linografías, litografías y serigrafías a color deben haber sido realizadas en diferentes matrices, (una para cada color) y el artista debe garantizar que estas se conservarán para su posterior reproducción.

-Se otorgarán reconocimientos por parte de otras instituciones.

JURADO :

Se constituirá un jurado único de admisión y un jurado único de premiación.

-El jurado de admisión está facultado para seleccionar las obras que conformarán la Muestra-Concurso.

-El jurado de premiación está facultado para seleccionar al artista que recibirá el Gran Premio, así como las menciones que considere.

-Este último dará a conocer la selección, premios y menciones correspondientes en la inauguración de la muestra el día 7 de noviembre en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. Devolución de las obras:

-A partir de la fecha de inauguración de la Muestra-Concurso se entregarán todas las obras que no hayan resultado seleccionadas por el jurado de admisión.

-Una vez concluida la Muestra-Concurso, se devolverán todas las obras expuestas, con excepción de la premiada por el Consejo Nacional de Artes Plásticas.

-Sesenta días después del cierre del Encuentro, los obras a concurso que no hayan sido reclamadas por sus autores, pasarán a integrar los fondos del Consejo Nacional de Artes Plásticas sin derecho alguno de reclamación por parte de sus creadores.

La presentación de las obras al VIII Encuentro Nacional de Grabado implica la total aceptación de estas Bases por parte de los artistas participantes. /

Muestra personal del artista

Carlos Quintana  
BIBLIOTECA NACIONAL JOSE MARTI  
GALERIA EL REINO DE ESTE MUNDO  
ROJO /

Muestra personal del artista Dennis Izquierdo

GALERIA VILLA MANUELA. UNEAC  
R-EXISTIR/  
Muestra personal del artista Ernesto Rancano

La muestra está conformada por un conjunto de objetos que se caracterizan por la sobriedad formal dada por el uso del acrílico y el predominio de los valores blanco y negro. Con ellos ofrece una visión muy personal de la existencia, basada fundamentalmente en aquellos aspectos que lo definen como hombre, como artista; pero sobre todo, como ser social.

GALERIA SERVANDO DEL OTRO LADO DEL ESPEJO /

Exposición colectiva: Adislen Reyes, Almée García, Douglas Arguëlles, Eduardo Ponjuan, Flavio Garcíandia, Iván Capote, José Manuel Fors, Lisandra Ramírez, Los Carpinteros y Wilfredo Prieto.

GALERIA ORIGENES SKYLINES/

Muestra personal del artista Rafael Pérez Alonso

En esta ocasión, el artista apela a una imagen de La Habana vista desde el malecón y muestra a su vez el reflejo que deja de otra ciudad.

CASA DEL ALBA CULTURAL LOS TRES HERÓES/

Muestra personal del artista de la plástica Juan Moreira. *Hasta el 6 de julio*

CASA DE LAS AMERICAS AÑO FOTOGRAFICO /

Exposición transitoria de fotografía joven chilena que incluye veinte creadores de esa nación.

Exposición colectiva permanente de ochenta fotografías, fundamentalmente de América Latina, que forman parte de los fondos de la Colección Arte de Nuestra América Haydee Santamaría.

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD (OHCH)

BIBLIOTECA RUBEN MARTINEZ VILLENA / ACCENTUS/

Muestra personal de José Villa Soberón

La muestra está conformada por diez obras de pequeño formato en las que el artista incorpora el círculo como un nuevo elemento de seducción.

FACTORIA HABANA EL ARDID DE LOS INOCENTES /

Exposición colectiva de artistas cubanos: Celia y Junior, Ricardo Miquel Hernández, Grethell Rasúa, Luis García, Marianela Orozco, Nestor Siré y Renier Quer.

Desde la fotografía, el video y la instalación estas piezas remiten a cierta sensibilidad local, en la que operan paradójicos cambios, no solo a escala urbana y arquitectónica; sino, sobre todo, a nivel psicológico y social, en referencia a esa directa relación del individuo con el contexto urbano y viceversa.

CASA OSWALDO GUAYASAMIN REVULSION/

Exposición bipsersonal de los jóvenes Liuby Hernández Tamayo y Yacel Izquierdo Díaz.

La muestra de estos jóvenes forma parte del ejercicio de graduación del Instituto Superior de Arte (ISA) y está integrada por obras instalativas, que tienen como motivación principal el trabajo de los conceptos de poder y liber-

ADICIONALES A: / Isabel Martinez Diaz /

Perdón! Fallan! Diaz /

Noticias de Arte cubano / Numero 5 / Publicación mensual editada por el sello Art cubano Ediciones del Consejo Nacional de las Artes Plásticas / Dirección: Rubén del Valle Lambrón / Edición gráfica: Isabel Pérez / Arte de la ciudad / Edición: María Mercedes / Redacción: Abel Barral Cisneros, Andrés Álvarez y Alan Cabrera / Corrección: Yisel María Mera / Diseño: María Mercedes / Fotos: Juan Carlos Romero / Web: José Alberto Carrero / Comercial: Mariela Manzano Pérez / Contacto: / 2013 / 04/08 / Foto: de venta / 1 peso / Colaboraciones a: / isabel@artecubano.cu / comercial@artecubano.cu /

Manuel E. Ojeda en el Centro Cultural Cinematográfico 23 y 12 / 7

Concurso Nacional de Cartografía "Belkís Ayón" / 8-10

Cartografías de lo [im]posible en el Centro Wilfredo Lam / 11

Paris rebajado de Ricardo Rodríguez / 11

La Fracción / 12

Factoría Habana: El Ardid de los Inocentes / 12,13

Spy Games de Dunesky Martín / 13

Fotografía conceptual / 14

Casa de las Américas en su Año Fotográfico / 14,15

Convocatoria Encuentro Nacional de Grabado / 16

Programación de junio / 16

POEMA DEL PINTOR ADIGIO BENÍTEZ, 2002



# noticias 5/013 de arte cubano

Sumario / El Arte de Adigio Benítez / 2,3

14 Salón de Premiados / 4,5

Accentus, expo de José Villa Soberón / 5

José Manuel Fors: Ciudad Fragmentada / 4,5

Pintura en el contexto iberoamericano / 6,7

Apócrifo de Carlos Quintana en Galería Habana / 7

## Poema 22

Si es que vas a ser prado  
si es que el pintor sería él mismo su paisaje  
llévate un crisantemo donde la tierra es húmeda  
en las manos que flores dibujaron

si es que habrás de ser sombra  
siempre el mismo valor del claroscuro  
lleva la frente para entonces tan lívida  
untada en polvo de la luz

si es que todo ante ti lo verás pardo violeta  
el probable color  
del firmamento subterráneo

lleva blanco de plata  
para dar más brillantes tus destellos  
de fósforo

si es que sientes temor  
de que en tiempo tan largo te olvidasen  
dale tu amor al tiempo  
y alguien curioso del pasado  
mañana te amaría

como serás el hombre en la memoria  
y el hombre que serás esta vez para siempre  
es igual al que has sido  
fúndete a la virtud que tu pincel describe  
estarás con nosotros  
la alegría común sin ti se perdería

si es que te callarás  
tu frase no tendrá ni principio ni fin  
deja aquí tu palabra  
se fundirá a la de otros

si es que serás bandera  
y tu más limpio rojo tu carmíneo  
exento no estará de algunas manchas  
limpialo de los yerros  
opón al desacierto tu trabajo

pues a la paz te irás  
no te baste el bucólico placer de aquel fauno  
dormido  
mueve aquí tus brazos  
coloca allí los bloques  
del gran muro continuado y cambiante

si eres un hijo justo  
llévate tus medallas  
a la tranquila orilla donde tu padre espera  
todos los días noches y las noches días  
allí donde su pecho sin lauros  
tu cotidiana rebelión convoca /

## MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Edificio Arte Cubano  
Galería del Centro de Información  
"Antonio Rodríguez"

MUSEOS: MEMORIA + CREATIVIDAD = PROGRESO SOCIAL /

Esta selección brinda la oportunidad de acercarse a un recorrido por diferentes etapas del Museo Nacional de Bellas Artes en relación con la labor de Extensión Cultural de la Institución.

Hasta septiembre de 2013

Sala transitoria del segundo nivel del EDIFICIO DE ARTE CUBANO

Ernesto González Puig / Centenario de su natalicio: La muestra está conformada por una selección de dibujos pertenecientes a la primera etapa creativa de Puig, periodo poco difundido de la producción pictórica del artista. Esta exposición fue concebida como homenaje a este grande de la plástica cubana a los cien años de su nacimiento y constituyó un punto de partida para los festejos del Centenario del Museo Nacional de Bellas Artes.

Hasta julio de 2013

CENTRO DE ARTE CONTEMPORANEO WIFREDO LAM

Exposición del artista danés Michael Kvium. Presentación del libro de Asger Jorn. Dinamarca - Noruega

La exposición la componen tres grandes pinturas y algunas acuarelas de este

# PROG. / JUNIO 013

pintor danés contemporáneo, muy influenciado por la obra de Asger Jorn.

En el marco de la muestra se presentará el libro en español de este último creador, que trabajó en Cuba y conoció a Wilfredo Lam.

Hasta el 5 de julio.

TESIS DEL ISA / Fernando Reyna, Jorge Luis Bradshaw, Linnet Sánchez, Carlos González y Leslie García.

CAPRIDOS / Exposición bipsersonal de Dania González y Yami Socarrás, integrantes de la 4ta Pragmática.

Ambas hasta el 5 de julio

CENTRO DE DESARROLLO DE LAS ARTES VISUALES UNO POR UNO /

Muestra conformada por la selección de los mejores trabajos realizados por los estudiantes de 4to año del taller que imparte José A. Vincench en el ISA.

El proyecto de 4to año está dirigido a desarrollar las propuestas individuales y la inserción de la obra en los circuitos expositivos personales y colectivos.

Durante el curso se realiza un trabajo de crítica que consiste en revisar toda

la obra realizada hasta este año, confrontar esas ideas y metodologías con el presente creativo, escudriñar las conexiones, los desprendimientos y dialogar sobre los procesos colaterales que intervienen en la realización final de la obra, como la producción, promoción y documentación, implementado siempre sobre la individualidad.

Amanda Alonso, Hamlet Armas, Joaquín Cabrera, Osvaldo Ferrer, Yerey Guerra, Saira Leal, Jorge Pablo Lima, Leonardo Luis Roque, Arianna Moreno, Ana Raquel Oseguera, Orlando Pérez, Karlos Pérez, Yisel Pons, Yalme Rodríguez, Pablo Rosendo, Aylene Russinyol, Iván Arturo Torres, Leonel Valdés, Gisell Viamonte, Fernando Casao y Alejandra Rodríguez.

Hasta el 10 de junio

PAQUETE SEMANAL / Exposición personal de Francisco Masó Serie (Servicio al cliente): es una acción que intenta convertir al público en cliente de un servicio gratuito, brinda la posibilidad de copiar de ordenadores disponibles los programas televisivos de la semana, grabados de los canales extranjeros.

TESIS DE GRADUACION ISA CURSO 2012-2013 /

Se expondrán las tesis seleccionadas por los especialistas del Centro luego de participar en todo el proceso previo de discusión de los trabajos.

ZOOM / Mari Claudia García.

MACULA / Leslie García y Carlos González.

DE LAS COSAS QUE CEDEN/ Luis Enrique López.

VIGILANTES DE LA NADA/ Linet Sánchez

Hasta el 8 de julio

FOTOTECA DE CUBA HABANA: ENIGMA DE LAS RUINAS/

Exposición personal de Guillermo Portiéles. El artista propone una reinterpretación en clave poética de las ruinas centenarias de la capital caribeña. Un proyecto donde el autor, tomando herramientas expresivas de la estética del conceptualismo artístico y del movimiento Land Art, documenta edificaciones ruinosas, situadas en el perímetro central de la Ciudad de La Habana.

AFTER IGOR KOSTIN/ Exposición personal de Rewell Altunaga

GALERIA HABANA APOCRIFOS/

Exposición personal de Rewell Altunaga

GALERIA HABANA APOCRIFOS/

Exposición personal de Rewell Altunaga

GALERIA HABANA APOCRIFOS/

Exposición personal de Rewell Altunaga

# EL ARTE DE ADIGIO:

## LA PARÁBOLA PICTÓRICA DE UN IDEAL SOCIAL

Fragmentos [1]



Surmai Benítez Aranda /

"La inspiración es una brisa en la frente que nos deja una idea, algo que el artista, receptivo, puede tomar y convertir en obra real. Viene de lo ignoto por caminos desconocidos a iluminarnos en los momentos adormilados del descanso, o se posa en el pensar despierto ante la realidad. El artista, sin detenerse mucho para no perderla, hace un croquis a lápiz donde la atrapa. Después, aparece en los bocetos ya claros, legibles, y pasa a la obra definitiva o se queda para ser realizada en su momento".[1]

Al artista plástico cubano Adigio Benítez Jimeno se le considera un maestro de maestros, y esta opinión, compartida por muchos, no se basa solo en la importante labor docente desarrollada durante más de veinticinco años –primero como integrante del claustro fundador de la Escuela Nacional de Artes (ENA) en el año 1962, y luego como profesor de pintura en el Instituto Superior de Arte entre 1977 y 1987–, que lo hizo acreedor del Premio Nacional de Enseñanza Artística en 2003. Su magisterio se constata también en sus más de seis décadas de intenso trabajo creador, en la vitalidad y permanente renovación de su obra y en el ejemplo que él mismo proyecta como artista sensible de profunda vocación social.

Perteneciente a las promociones que comienzan a exponer a partir de 1959, Adigio tenía ya en dicha fecha más de una década de trabajo como caricaturista y dibujante político en publicaciones de la prensa progresista como el magazine *Mella* y los periódicos *Hoy* y *Carta Semanal*; todas ellas vinculadas al Partido Socialista Popular (PSP), en que el artista militó desde los dieciocho años. Sus caricaturas y dibujos motivaban a la reflexión acerca de los más controvertidos temas políticos de la realidad cubana entre finales de los años cuarenta y mediados del cincuenta del pasado siglo. Desde el punto de vista estilístico eran de aliento expresionista, unas veces realizados en tinta y otras a base de creyón, con un efecto de sombreado.[2] Al triunfo de la Revolución continuó esta labor en *Hoy* y

pág. opuesta: Adigio Benítez / Autorretrato / Acrílico sobre lienzo / 2003 / 115,2 x 80,3 cm /

Romance / Acrílico sobre lienzo / 1997 / 80 x 80 cm /



Jesús Menéndez / Oleo sobre masonite / 1958 / 96,5 x 112 cm /



Zarigüeya, detalle / Acrílico sobre tela / 1988 / 120 x 149,5 cm /

posteriormente en *Granma*, así como ilustrando diversas publicaciones periódicas.

(...) Aquellas primeras piezas representaban escenas de la vida de la gente humilde: el tema clásico de la maternidad concebido con una mujer negra y pobre amamantando a su hijo (*Maternidad*, 1954), el sentimiento de solidaridad entre los trabajadores (*Obrero lesionado*, 1956), la ingenuidad de los niños que juegan en el patio de un solar (*La rueda*, 1958), y el retrato del líder obrero asesinado Jesús Menéndez (*Jesús Menéndez*, 1958), son testimonio de cómo consideraba su arte como un medio de denuncia social, al estar profundamente motivado por las urgencias de la vida cotidiana del cubano de aquellos tiempos. Pero, a diferencia de los dibujos políticos, donde utilizaba la deformación expresionista como elemento de crítica, Adigio apeló en sus pinturas a la representación realista que, no obstante mostrar la dura realidad del pueblo, enaltece a los pobres y despertaba admiración por la manera armónica de tratar los personajes y los ambientes.

Más la Revolución planteó nuevos derroteros al artista. La estructuración de una imagen poética desde la perspectiva del arte figurativo, que le permitiera asumir la experimentación y renovación manteniendo el abordaje de los nuevos aspectos de la vida social, constituyó uno de los más audaces retos que el artista se planteara en lo adelante. En consecuencia, las obras de los sesenta, tanto los dibujos como las pinturas, son expresión de las nuevas vertientes que resultaban de su continua experimentación creativa: milicianos, soldados, paisajes y motivos de carnaval emergían de sus lienzos y cartulinas, dejando entrever su interés por expresar la nueva realidad histórica desde un lenguaje plástico más imaginativo y metafórico.

Entre los años 1961 y 1963 se produjo un cambio estilístico en el quehacer de Adigio, quien sin dejar de ser figurativo continuó trabajando la pintura al óleo desde otras posibilidades formales, al incorporar junto al uso de manchas y texturas, un trazo más espontáneo y expresivo. La figura puede ser la de un obrero o una miliciana; pero la solución plástica nos recuerda el *dripping* del expresionismo abstracto, o como él mismo reconociera en una entrevista, la pincelada barroca de René Portocarrero.

En ese mismo período, con el inicio de la serie de los soldados en 1963, se observa un tránsito hacia formas más espacialistas, donde cobran interés grandes áreas de color y planos superpuestos de formas geométricas a la manera de los pintores abstractos concretos, que aluden a las planchas de metal de un taller de soldadura. En estas obras se establece un juego de formas rectangulares en contraste con el círculo de la antorcha del soldador, que resultó una interesante confluencia entre el tema obrero y trabajado y una nueva solución desde el punto de vista plástico.

En 1967 inaugura una exposición en la galería Centro de Arte San Rafael, titulada *Adigio Benítez. Pinturas y Dibujos 1965-1967*, donde exhibió una serie de retratos de relevantes personalidades de la vida y la cultura cubanas: como el poeta Nicolás Guillén, las mártires de las luchas clandestinas Lidia y Clodomira, la escritora Gertrudis Gómez de Avellaneda, etc. Estas son piezas que marcan el inicio de la llamada etapa pop del artista, donde se aprecian grandes planos enmarcados a la manera de recuadros que diferencian rostros repetidos a diversas escalas. En algunas se distingue el uso del *collage*, retazos de telas estampadas, fotografías y papel pegado al lienzo. En el retrato de un destacado cortador de caña inserta un dibujo a tinta, en una inusual cita de su propio trabajo. Los colores planos, el empleo repetido de los rostros representados, la incorporación de textos, caligrafía, comentarios y otros elementos, denotan un interés por la apropiación y otros recursos

estilísticos del pop.[3]

En estos años, Adigio buscó un cauce expresivo que lo distanciara de las fórmulas tradicionales del realismo. Un año más tarde inauguró la muestra *Papiros de La Habana*, la cual marcó el inicio de un proceso que va a definir en él un modo original de crear. Aquí se presentó una serie de dibujos realizados en tinta sobre cartulina de corte surrealista y creados en sus ratos libres durante su época de dibujante del periódico *Granma*. Dichas obras, en las que se descubren situaciones humorísticas tratadas a partir del absurdo, fueron hechas a base de un rayado de líneas, en una personal reinterpretación de los recursos del *op art*. En ellas aparecen casas plegadas, cuyos habitantes se fragmentan o emergen por sus puertas en una alteración de las normales proporciones, máscaras formadas por zonas de diversos rayados, y áreas blancas y personajes fantásticos que remiten a una especie de zoológico extraterrenal. De hecho, *Papiros de La Habana* (1968), *De los años recientes* (1976) y *Plegables simulados* (1988) son exposiciones que descubren el hallazgo de una figuración original y novedosa que surgía al estructurar las formas como si fueran de papel plegado, a la manera de los *origami*, aunque con mayor complejidad. Adigio halló aquí la metáfora plástica que aun hoy lo identifica.

Frecuentemente se piensa que el cubismo es el ascendente principal de esta estética, mas no es así. Tal impresión emerge del tratamiento de las figuras y los espacios con líneas rectas y formando ángulos, lo que trae como resultado una imagen geométrica muy cercana a dicha tendencia. Sin embargo, su estilo se deriva en realidad de la exploración del pop y el *op art*, y de su capacidad de transformación imaginaria de las formas a partir de concebir un mundo de papel.

La experimentación formal en la producción de esta etapa y la amplitud del universo temático del artista son elementos consustanciales a su nueva poética. Paisajes, marinas, leyendas fabulosas y un bestiario muy singular, son concebidos a base de líneas y planos que, al contrastar con otras figuras representadas de forma realista, le permiten contraponer, en un mismo espacio imaginario, diferentes conceptos de belleza.

(...) Otro elemento que no puede dejar de mencionarse en el recuento de su obra es la intrínseca relación entre el dibujo y la pintura. Muchas veces nos encontramos con que antes de una pintura hubo un dibujo que actúa como una especie de boceto acabado, o por el contrario, una pintura puede ser el motivo que precede a la realización de

un dibujo. Generalmente desarrolla series sobre determinados temas: verdaderos ejercicios imaginativos donde lo nuevo aparece como consolidación de búsquedas parciales, como recurrencias a las que el artista vuelve una y otra vez desde diferentes perspectivas, sin caer en el reiterante carente de verdaderos móviles creativos. De este modo, la elaboración formal que se iniciara en los dibujos de *Papiros de La Habana* fue desarrollándose en nuevas propuestas y llevada al lienzo en un interesante universo pictórico que toma la papiroflexia como punto de partida.

En la muestra *Plegables simulados*, el pintor exhibió el lienzo *La Virgen y el niño*, acrílico pintado en 1986, que constituye una obra de tránsito hacia un nuevo estilo dentro de su trayectoria plástica. Tiene como figura central una virgen gótica del Maestro de Moulins, y lleva en su regazo a un niño que parece de papel. Ambos están rodeados por imágenes del arte de diferentes épocas y regiones, en lo que constituye una alegoría sobre la creación artística universal, e inicia el trabajo de Adigio dentro del arte referencial: tendencia en la que continuó profundizando a partir de entonces durante toda su carrera, pues le ofreció un basamento para continuar investigando y proponiendo originales maneras de ver la modernidad.

(...) Las obras realizadas por este artista bajo los presupuestos del arte referencial, en las que interactúa su propia figuración con otras representativas de diversas épocas y regiones, contienen nuevas perspectivas del discurso cultural del mundo global, donde cobran valor las relaciones interculturales, la mezcla racial, los préstamos entre lo universal y lo nacional, el juego intertextual de la plástica dentro de la plástica, poniendo de relieve su sensibilidad para captar a través de su particular poética los cambios de visiones de la contemporaneidad.

(...) Adigio Benítez Jimeno muestra una vitalidad creadora admirable para el hombre octogenario que ya es. Pintar para este artista es una necesidad vital, es la manera que tiene de contribuir al objetivo supremo de la libertad humana. Sabe que eso se logra si el arte lo es auténticamente, por ello ha estado buscando siempre formas expresivas más imaginativas y alejadas de lo convencional. Esta es también la lección que nos deja el magisterio de Adigio: la ética de quien se sabe fabulador de realidades y no se permite quedar atrapado en el tiempo, y la convicción del compromiso raigal del arte con la vida en pos de un ideal social. /

[1] Fragmentos del texto original para la Colección Espiral, Adigio Benítez.

Adigio Benítez / *La niña del caramelo*, de la serie *Enchapados* / Grafito sobre cartulina / 2012 / [uno de los últimos dibujos del maestro] [foto: Arturo Suárez Freixas]



Lainier Díaz López / La obra perfecta / Multimedia. Video proyección en tiempo real / 2011 /  
Elvis Céllez González / Stafford I, II (diptico) / Acrílico sobre tela / 2011 / 161,7 x 150 cm /  
María Carla Llanes Pereira / Por encima del hombro / Instalación: tubos, bombillos, cables, batería /  
2011 / Dimensiones variables /



# 14 SALÓN DE PREMIADOS/

Tania Hernández /

Los años ochenta representan un importante punto de giro para la producción y también para la promoción del arte cubano. La Dirección de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura encauzó un proceso de consolidación del sistema institucional de las artes visuales en esta década. No sólo se trabajó en la racionalización y cabal especialización de los certámenes enunciados como Salones: sino que también se estimuló una gestión promocional desde una creciente red de galerías –en la capital y en todo el país–, que complementó los canales de circulación de las obras de la plástica. Una de las acciones de mayor trascendencia en términos promocionales aparte de la creación, a partir del año 1984 de la Bienal de La Habana, fue el desarrollo de los Salones Provinciales de Artes Plásticas[1] en cada una de las capitales provinciales del país. Estos pasaron a constituir el núcleo primario de una labor de promoción especializada, de verdadero alcance nacional, que debía comenzar, en efecto, en el seno de los propios territorios.

A partir del año 1986 se implementó una nueva modalidad promocional que funge como una suerte de Salón anual: el llamado Salón de Premiados. Se desarrolla siempre en la ciudad de La Habana como colofón de los mencionados Salones Provinciales. Al Salón de Premiados concurren los artistas y obras premiadas en los respectivos eventos regionales, mayoritariamente jóvenes valores que representan, a su vez, lo más pujante y renovador del movimiento plástico en los diferentes territorios. Evento auspiciado en sus inicios por la antigua Dirección de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura que, a la altura de 1989, pasó a ser atendido por el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.

Las muy adversas condiciones económicas del llamado "Período Especial" dan lugar a la interrupción de este Salón de Premiados en 1992. No fue sino hasta el 2001 que, atendiendo al reclamo de los Consejos Provinciales de las Artes Plásticas, dicho certamen fue retomado.

Desde hace algunos años, las interrogantes acerca de la eficacia de los Salones de Premiados como evento legitimador e impulsor del arte producido en todo el territorio nacional son motivo de discusión entre especialistas y creadores. Las diferentes alternativas promocionales desarrolladas al margen institucional han venido a sustituir esa importantísima misión del evento de facilitar visibilidad a los artistas que mantienen su proceso creativo fuera de la capital.

Por otro lado, la falta de condiciones económicas y logísticas que apoyen la producción, montaje y transportación de las obras premiadas de las diferentes provincias del país hacia La Habana, han atentado contra el despliegue organizativo y la concepción general del evento.

Resulta, además, significativa la exigua participación de los artistas que se percibe en los propios Salones Provinciales: tendencia que ha condicionado un notable descenso en el nivel de rigurosidad en la selección de los jurados a la hora de premiar, tanto las obras ganadoras de los Salones Provinciales, como las del propio Salón de Premiados.

Desde el 19 de abril se encuentra abierta al público, en las salas del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, la edición 14 del Salón de Premiados. A pesar de la decisión tomada tres años atrás a favor de que el encuentro cambiara la frecuencia de anual a bienal con la intención de que, al alargar el periodo de tiempo entre una edición y otra, se favoreciera la calidad de los Salones Provinciales, los resultados no han sido los alcanzados.

Con la participación de veinticinco artistas de los veintinueve que se esperaban, el salón abrió sus puertas con un conjunto bastante diezmado, donde el nivel de factura y la fortaleza conceptual varían notablemente de una obra a otra. Ante el amplio diapasón de manifestaciones cabe señalar la primacía de la instalación, con una escasísima participación el video, completamente diferente a lo que se podía observar en la pasada edición del evento. Podemos encontrar además pintura, fotografía, intervenciones públicas y esculturas.

Muchas son las obras que, debido a la fragilidad de sus ideas y la falta de rigor estético, dejan mucho que desear del arte desarrollado a lo largo del territorio nacional. Habría que discernir las problemáticas presentadas en cada una de las provincias que atentan contra el estado de salud de la producción artística que nutre a cada Salón Provincial, y a su vez al Salón de Premiados.

A pesar de estos infortunios, el jurado logró distinguir luces en determinadas obras que fungieron como finalistas durante la deliberación, quedando como galardonada *La obra perfecta* del artista Lainier Díaz de Ciego de Avila, y en la categoría de Mención las obras *Por encima del hombro*, de la artista María Carla Llanes, de Mayabeque; y *Stafford I y II* del creador Elvis Céllez, de Pinar del Río.

*La obra perfecta*, de Lainier Díaz, constituye un video interactivo donde se fusiona en una misma imagen un fragmento repetido en *loop* de la película de ciencia ficción *2001: Una odisea en el espacio* (1968, dirigida por Stanley Kubrick), y la reproducción en tiempo real de la imagen de los espectadores parados frente a la obra, filmados con una cámara incorporada al propio cuerpo de la pieza.

El fragmento seleccionado del largometraje corresponde al momento en que el personaje que gobierna la nave en la que se desarrolla la trama, en este caso una especie de androide de capacidades ilimitadas, se autopresenta, ubicando al espectador como tripulante de la misma y subordinado de este autómata inteligente. La obra reflexiona acerca de la supuesta superioridad de la máquina frente a la



imperfección de la naturaleza humana y las relaciones de poder que se establecen entre ellas.

A pesar de que la museografía comprometió de cierta forma las propiedades sugestivas que la obra podía provocar, se pudo percibir su articulación orgánica entre idea, medio y resolución formal, así como un alto grado de madurez conceptual.

Luego de esta 14 edición del Salón de Premiados valdría la pena preguntarse cuán representativo es aún este evento de los principales derroteros del arte cubano contemporáneo y cuán necesario sería generar nuevas formas de promoción mucho más identificadas con los desafíos de los tiempos actuales. Lo ideal sería que no existiera una iniciativa única, en la escena nacional, que pusiera su atención en el arte producido fuera de la capital. Sería positivo que nuevas iniciativas curatoriales con un rango abarcador y de naturaleza flexible pudieran dialogar de modo sistemático con el arte realizado desde cada punto del país. /

[1] Cada territorio fue implementando gradualmente Salones Provinciales en el transcurso de la década, en diálogo con una tradición propia y con el nivel de desarrollo alcanzado por el movimiento plástico local. Sus denominaciones varían en las diferentes regiones (aunque cobran siempre el alcance de eventos provinciales): el Salón de la capital del país es llamado genéricamente Salón de la Ciudad, y corre bajo el auspicio del Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño; el salón camagueyano, por ejemplo, es convocado bajo el nombre Salón Provincial Fidelio Ponce de León –en homenaje a esta gran figura local y nacional. Generalmente, en todas las provincias las Galerías Provinciales, los llamados Centros de Arte y/o Consejos Provinciales de las Artes Plásticas (estos últimos ya a partir de los años noventa), son las entidades culturales encargadas de la organización y desarrollo de estos certámenes.

## Y también el círculo /

Margarita Ruiz /

El calor de la vida y la perfecta forma que se resiste y permanece.  
ELISEO DIEGO

Después de sus exposiciones del 2009-2010 en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana (*Mutantia*) y del Instituto Valenciano de Arte Moderno (*Immutabilias*), José Villa participó en simposios en Eslovenia, Turquía, Cuba (Bayamo), Canadá y China. Al mismo tiempo comenzaba a trabajar en obras de pequeño formato con una nueva propuesta a partir de sus propios presupuestos formales geométricos pero recreándolas para obtener una visualidad diversa que incorpora ahora el círculo como nuevo elemento de seducción intencionada y sensual que ya se vislumbraba en su *Homenaje a Wilfredo Lam*, emplazado en la Universidad Politécnica de Valencia.

Tal vez la escala, el despliegue en un ámbito de menores proporciones en la ciudad vieja, o una apatencia espiritual hacia lo cotidiano, dotan a estas esculturas de un acento íntimo, sensible, en profunda vinculación con el universo creativo del escultor que aquí, como en otras ocasiones, añade alusiones a la naturaleza o a estados de ánimo diversos en sugestivos títulos. *Alarde* representa lo osado del apoyo, *Alma* lo recóndito y oculto que solo pertenece a sí misma, *Tormenta* al remolino en movimiento, *Triada* al desdoblamiento en sí misma, *Amantes* con la pasión de la estrecha unión, *Evasión* que huye de lo que forma parte, y después el desafío del círculo en cuatro obras que, sin liberarse totalmente de las espirales que les confieren ímpetu, se lanzan al espacio con misterio y desafío. Abierto en *Sensatez* y *Arco* y cerrado en *Escape*, envuelven a un núcleo en movimiento. La aparición del círculo abre nuevas metáforas y dimensiones poéticas a la interrelación entre los exponentes.

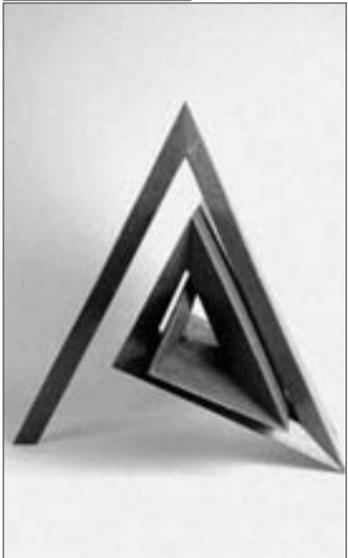
En nuevas búsquedas expresivas, para las pequeñas esculturas Villa experimenta con otras posibilidades para las superficies de sus elementos metálicos; los pule, los muere con la oxidación logrando inventar sutiles texturas aplicándole convertidores y añadiendo una sobria gama cromática.

El elemento externo e imprescindible de la luz se desliza para acentuar con insolita belleza los contrastes de luces y sombras provocados por los metales que se ocultan, se acercan o se alejan en desafío a sus puntos de apoyo.

Y, como siempre, Villa traslada al espectador la posible certeza de que estas piezas, abandonando el cerrado espacio de la galería, salgan a la calle para convertirse, en presencias provocadoras que confirmen la vocación social y ambiental del escultor. /

> José Villa Soberón /

*Sensatez* (detalle) / Acero patinado / 33 x 64 x 32 cm / 2013 /  
*Triada* / Acero patinado / 57 x 49 x 57 cm / 2013 /  
*Escape* / Acero inoxidable / 50 x 50 x 30 cm / 2013 /



## CIUDAD FRAGMENTADA /

Isabel Pérez Pérez /

Tras el largo peregrinar de los viernes por los espacios expositivos de La Habana, parecía poco grato, casi entrando la sofocante noche habanera, llegar hasta el Museo del Ron para una nueva exposición de José Manuel Fors. Tampoco el artista –o la galería– se tomaron demasiadas molestias en promocionar el suceso, que se mantuvo totalmente ajeno a los recientes despliegues comunicacionales que se han instaurado en el medio. Resultó, sin embargo, que como repite cada semana Calvino, bien merecía la pena.

Bajo el título de *Ciudad fragmentada*, Fors había desarrollado, una vez más, esa estrategia natural y extraña que signó su desempeño desde los iniciáticos años ochenta. Cíclico y diferente, siempre el mismo y a la vez otro, parecería que lo esencial en su caso reside en identificar el medio a través del cual abrimos una brecha de tenue claridad sobre asuntos que muchas veces son concomitantes. Apuntando hacia la ciudad donde reside, apresada en pequetísimos fragmentos, recombina aquí ese interés de tipo enciclopédico que lo arrastra a obsesionarse con la huella del hombre y sus contingencias en los espacios que habita. El tiempo capturado en una ciudad dolorosa y hermosamente en ruinas. Ciudad que, como el propio Fors, nos contempla displicente y esquiva.

Dos grandes instalaciones, en paredes opuestas, dominan la sala. Construidas directamente sobre la pared, cada una en su particular y abstracta armonía, pudieran remitirnos a la cartografía de dos zonas o barrios de la ciudad, o quizás a estados de ánimo diferentes con que emprender la aventura de recorrerla. Cualesquiera que sean los pares opuestos o convergentes que remitan, ambas están conformadas de la misma

substancia: cientos de minúsculos fragmentos sutilmente adheridos a los muros. Identificamos aquí y allá relazos de columnas, herrajes, puertas, balastradas, follaje, algún huidizo rostro, un torso impreciso, rastros de antigua caligrafía. Pero también abunda la cartulina en blanco, levemente virada al sepia. Para quien como Fors ha vivido los últimos treinta años barajando ausencias y distanciamientos, esta podría ser una especie de revelación. ¿Se habrá instaurado en el artista una suerte de vacío emocional, de desconcierto estético? ¿O simplemente ensaya otro de sus ardidés para una vez más sorprendernos, desconcertarnos?

El Foothill College, en la Bahía de San Francisco, albergó el primer ejercicio de esta serie, en un espacio de particularidades muy específicas, pues se trataba del edificio de un telescopio cuyas paredes eran de tela. Impuesto por circunstancias eventuales a presentar aquí una muestra, esbozó una reflexión que parece haberse acentuado mientras recopilaba el material necesario para construir *Habana*. [1] Poco común en su operatoria, mientras armaba esta pieza para la Colección Pilara, Fors recorrió ciertas zonas de la ciudad e hizo sus propias fotografías. Para quien rehuye un tanto el ejercicio directo del lente y no es proclive a desnudar con crudeza el lado oscuro de las cosas, debe haber sido una maniobra embarazosa: "enfrenté una ciudad tan destruida que parecía fragmentada, molida; pero soy incapaz de afrontar a esa circunstancia de otro modo que sublimando o estetizando ese deterioro". [2] Sumese a esto que José Manuel ha ido radicalizando cada vez más esa voluntad de segmentar las imágenes que propone y manipula. Ya en *Pormenores*, [3] fraccionó sobre el suelo lo que pudieran ser despojos de una memoria desvanecida, de un pasado escurridizo y rancio.

Completa la muestra una serie de *Atados de memoria* donde las imágenes

han cedido lugar a los textos. El dorso de las postales y las viejas fotografías nos devuelven una clave de ciertos arcanos, pero hemos perdido la posibilidad de reconocer a sus protagonistas: una más de las estrategias con que el artista sorprende y desconcierta. Otras dos piezas, al final de la sala, recuerdan que el museógrafo de antano sigue ejercitándose en sus guiones de equilibrios y armonías. Solo el manejo de la luz, pertinazmente aleatorio y fortuito, advierte de una suerte de descuido imputable –en lo fundamental– a la ausencia de profesionales que operen esta hermosa galería en las márgenes del puerto de la vieja Habana.

*Ciudad fragmentada* revisita y reelabora algunas de obsesiones que Fors ha ido desarrollando en muchas de sus series anteriores: una suerte de taxidermia de la memoria donde captura particulares momentos en el tiempo y los fija en un lugar recóndito. Esta vez ese remoto y distante paraje de otras piezas toma cuerpo en La Habana. Pero no es más que otro artilugio para enmascarar un mundo que solo emerge puertas adentro, en la soledad de su cuarto oscuro, ajeno a las estridencias y los relatos ideológicos tan caros a muchos de sus contemporáneos. Se trata de una cartografía sutil y plagada de espacios vacíos, misteriosos y sensibles, a ser completados según la personal coyuntura de cada uno de nosotros. /

[1] Se trata de una de las piezas con las que José Manuel Fors entró el pasado año a la Colección Pilaras, con sede en Pier 24, en la Bahía de San Francisco, Estados Unidos.

[2] Entrevista al artista durante mayo del 2013.

[3] Exhibida en la Fortaleza de La Cabaña durante la Once Bienal de La Habana en mayo del 2012.

> José Manuel Fors / *Ciudad fragmentada* (detalle) / Instalación / 2013 /



# Situación pintura: el contexto iberoamericano hoy/

Suset Sánchez /

El Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) presenta entre el 1 de marzo y el 7 de julio una exposición monográfica que centra su atención en la pintura y lo pictórico producido desde Iberoamérica. *On Painting (prácticas pictóricas actuales... más allá de la Pintura, o más acá)* es un proyecto con curaduría de Omar-Pascual Castillo, quien desde el año 2010 está a cargo de la dirección artística del museo. La propuesta trata de hacer un recorrido a través de los imaginarios y territorios lingüísticos en expansión, así como por las tensiones y fisuras que los conceptos sobre “lo pictórico” han atravesado en las últimas tres décadas en los plurales contextos creativos de la cartografía trasatlántica, sin ser ajena a las cíclicas “defunciones” y “crisis” de la pintura que algunos discursos teóricos e institucionales han decretado de manera oportunista o simbólica, con mayor o menor repercusión en las políticas culturales y el mercado.

La tesis que alienta esta muestra radica en comprender la pintura actual como “modos de ver” que trascienden las nociones de soporte, medio, lenguaje o representación, para connotar una serie de problemas sobre las condiciones en que se producen las imágenes hoy. El propio peso de una posición marginal o periférica del signo pictórico en relación con otros lenguajes artísticos, y el lastre historicista de la tradición pictórica respecto al valor de su potencial político en las sociedades contemporáneas, o el estatuto ontológico de la pintura en estos tiempos como una presencia sujeta a la continua negociación de su materialidad y de los dispositivos transdisciplinares y plurilingüísticos que intervienen en su producción y recepción.

Para ahondar en esas ideas, la exposición se construye a partir de cuatro enunciados sobre los discursos con que los artistas –que no los “pintores”, aunque se han incluido algunos excelentes, de la talla de los españoles Jesús Zurita o Santiago Ydáñez– hacen uso de la pintura, la utilizan, la manipulan, negocian con ella. Aunque es importante precisar que esa taxonomía no resulta explícita en la museografía, quizás por un intento de escapar de cualquier atisbo didáctico, o porque en el caso de algunos creadores tales etiquetas funcionarían como camisas de fuerza que restarían sentido a sus trabajos.

“Post-hispanic narratives: nueva narratividad en la Era de la Imagen o de cómo crear una IMAGO MUNDI tras un pensamiento visual enciclopédico universalista”, reúne las firmas del artista belga residente en México Francis Alys; de los españoles Pablo Alonso, Idaira del Castillo, José Ramón Amondarán, José Manuel Ballester, Rómulo Celdrán, Pipo Hernández, Chema López, Martín & Sicilia y Simón Zabell; de la peruana residente en Madrid Sandra Gamarrá, el colombiano Carlos Salazar y el mexicano Víctor Rodríguez. Raúl Cordero se incluye en este apartado con una instalación de las *Expenditure Series, KCAL: 237 / FAT: 45%* (2003), tal vez por la persistencia en su obra de una relación narrativa y crítica entre la pintura y otros medios de producción y circulación de imágenes como la fotografía, el vídeo o el cine. Aquí se alude al quiebre de los tradicionales cánones de representación autocentrados de lo pictórico y a la apropiación de otras formas de mediación a través de las que la aproximación a la realidad resulta promiscua e híbrida por naturaleza, al tiempo que hay una conciencia clara de su condición fragmentaria y de la imposibilidad de retorno a un tipo de relato basado en las certezas del proyecto moderno.

“Amargo sabor, la náusea: el retorno de la pintura ácida”, es lo que Pascual Castillo considera el segundo síntoma en la situación de lo pictórico en el horizonte temporal y espacial mencionado. Con este apartado hace un paneo por un tipo de figuración expresionista que, indistintamente de su objeto de representación, acentúa el carácter descarnado y sin afeites hedonistas con que hace comentarios sobre la sociedad y la existencia contemporáneas y con que enfrenta el propio hecho matérico de su construcción. Por otra parte, el curador encuentra en esta pintura desenfundada, llena de empastes y desasosiego, ironía y pulsión, una filiación que conecta a los artistas seleccionados con la herencia lúgubre y el tenebrismo de la pintura negra española que va del Greco a Goya, y que recalca en parte de las sucesivas oleadas de las vanguardias latinoamericanas desde principios del siglo xx. Exponentes de ese legado son algunos de los artistas incluidos en la exposición: los españoles Fernando Alamo, Jor-



Alexis Esquivel / *La revolución pactada* / Acrílico sobre tela / 2012 / 200 x 300 cm / Colección del artista /

ge Galindo, José Lerma, Enrique Marty, Santiago Palenzuela, Carlos Rivero, Matías Sánchez y Santiago Ydáñez; el mexicano Julio Galán, el filipino Manuel Ocampo, el surinamés Abdul Vas o el estadounidense Hernan Bas. Encontramos además a los cubanos José Bedía, Alexis Esquivel, Enrique Martínez Celaya y Michel Pérez Pollo, todo lo cual compone un curioso enfoque transgeneracional y un abanico poético y discursivo poliédrico de esta perspectiva ácida de la pintura en el territorio nacional.

“Splash Color and Materials: nuevas experiencias abstractas” es otro de los repertorios conceptuales que estructuran la muestra, en este caso para actualizar una visión sobre las diferentes formas y juegos de signos de la abstracción en el arte iberoamericano. Confluyen aquí nombres como los españoles Joaquín Artime, Ángela de la Cruz, Laura González, Juan Gopar, Carlos Maciá, Guillermo Mora, Luis Palmero, Luisa Urréjola, Juan Uslé y Daniel Verbis; los brasileños Valeska Soares y Marlon de Azambuja, los norteamericanos Thomas Glassford y Ron Gorchov, Arturo Herrera (Venezuela), Federico Herrero (Costa Rica), Ángel Otero (Puerto Rico-EE.UU.), Vargas-Suárez Universal (México-EE.UU.) y Flavio Garcíandía. Este último ha sido incluido con el diptico de 2012 *Neos y Meneos (original y copia)*, desde cuyo título se advierte ya el choteo con que el artista asume el trasfondo aurático de la abstracción como lenguaje que dominó el ambiente teórico y del mercado en los años cincuenta del pasado siglo, marcando el giro de poder en el campo del arte occidental hacia el escenario neoyorquino; así como las continuas revisiones del arte abstracto en Cuba que realiza Garcíandía para reescribir la incierta fortuna crítica de este movimiento en la historiografía del arte cubano.

“Tutto Revoluto... Del Neobarroco a la Era de la Promiscuidad” es el cuarto y final acápite de la exposición, que desde una postura inclusiva y revuelta –en revolución– acumula toda la metamorfosis de los conceptos sobre el campo expandido de la pintura contemporánea, según lo define Pascual Castillo en clara referencia al análisis que de lo escultórico hiciera Rosalind Krauss –o en expansión, como lo corrige Octavio Zaya. Justamente, echar mano del imaginario transhistórico neobarroco indica la condición teatralizada y ficcional de la imagen y el gesto pictórico en el presente que nos ha tocado vivir. Hablamos de una condición de simulacro que, a sabiendas y pletórica, habita y se regodea en la imposibilidad de definiciones precisas o puras para determinar las formas en que la pintura se hace signo en el arte actual. De hecho es un estado paradójico, tan



Enrique Celaya / *The Rite* / Óleo y cera sobre lienzo / 2009 / 198,10 x 152,40 cm / Fundación Canaria para el Desarrollo de la Pintura / Foto: Tino Armas /

privilegiado como maldito, que carga con el peso de su propio canon en la historia del arte occidental. Cierran entonces el itinerario agotador, por una exposición que traduce al espacio sus propias mezclas e intersecciones de género, artistas españoles como el colectivo CNFSN+, Javier Garcerá, Luis Gordillo, Pedro Barbeito y Jesús Zurita; de Estados Unidos, Ray Smith, Dzine y Kehinde Wiley; los mexicanos Fernanda Brunet y Arturo Elizondo; de Puerto Rico, Sofía Maldonado y Melvin Martínez; de Argentina, Guillermo Kuitca y el Grupo Mondongo; Edouard Duval-Carré (Haití-EE.UU.), Cle-

mencia Labin (Venezuela-Alemania) y Adriana Varejão (Brasil).

El recorrido de la muestra se inicia desde la misma fachada del CAAM a través de las intervenciones de Laura González y Vargas-Suárez Universal. Las diferentes plantas y salas del edificio quedan interconectadas por intervenciones *site specific* (Carlos Maciá, Luisa Urréjola, Sofía Maldonado, Abdul Vas, Marlon de Azambuja, etc.), que a modo de murales y de fisuras en el contenedor museal rompen la economía espacial de la arquitectura, y parecen burlarse de sus líneas duras por medio de formas que las reblandecen y carnavalizan, provocando distracciones ópticas y otras maneras de deambular por el museo. Es aquí la pintura, lo pictórico, la que nos guía, haciendo que perdamos cualquier pista o hilo museográfico extraviado desde el primer instante en la intensidad de la mirada, porque esta es una exposición para ser devorada y gozada en primera instancia como estímulo sensorial.

No caben dudas de que siempre pasa algo con la pintura, ese “objeto del deseo” que sigue despertando tantos odios como pasiones. Omar Pascual Castillo retoma en esta exposición un debate bastante extenso que vuelve de vez en cuando a someter a escrutinio el estatus de la pintura en el campo del arte contemporáneo. En el ámbito español, solo en la última década, el comisario gallego David Barro ha insistido en el trazado de una genealogía sobre las prácticas pictóricas recientes, primero en la exposición *Sky Shout. La pintura después de la pintura* (Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005), y luego en la imprescindible *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy* (Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa, A Coruña, 2009); una muestra que el propio Pascual Castillo toma como antecedente y referencia de *On Painting...* Recuerdo también una muestra pequeña, pero que enfatizaba la tesis sobre la expansión de lo pictórico más allá del cuadro, como *¿Pintura, Pintural*, de la mano del comisario Santiago Olmo en la madrileña Galería Marlborough en el año 2004.

Por otra parte, resulta imposible obviar dos emblemáticos y polémicos libros de Tony Godfrey, Director de Investigación en el Institute of Art de Sothebys, que han sido un referente importante para los estudios sobre la producción pictórica desde finales del siglo xx, como *The New Image: Painting in the Eighties* (Ed. Phaidon, 1986) y *Painting Today* (Ed. Phaidon, 2009), o los dos volúmenes del sugerente *Vitamin P: New Perspectives in Painting* (Ed. Phaidon, 2002 y *Vitamin P2*, 2011), del crítico norteamericano Barry Schwabsky. Son estos algunos de los interlocutores intelectuales de *On Painting...*, exposición que dialoga con esos referentes desde un posicionamiento curatorial y a partir de las diferencias del contexto iberoamericano.

En el patio, por acercar el llevado y traído debate sobre la pintura a un círculo más próximo, también en la última década se han sucedido los episodios críticos y las curadurías que abordan estas cuestiones sobre el valor y la función de la pintura más actual. Desde la investigación sobre la práctica neohistoricista en el arte cubano durante los años noventa (2000), realizada por quien estas líneas suscribe, a la operación de marketing detrás de la exposición *Pintura Posmedieval Cubana* (Convento San Francisco de Asís, La Habana, 2000), organizada por Jorge R. Bermúdez. La polémica desatada por el texto *Vómicó (Arte cubano, No.3, La Habana, 2001)* de Frency Fernández. Más recientemente, la exposición *Bomba* (Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, La Habana, 2010), con curaduría de Piter Ortega. O si nos movemos al terreno historiográfico, como no mencionar esa pequeña joya, casi incunable, que es el libro *Pintura cubana: temas y variaciones* (UNEAC, La Habana, 1978) de Adelaida de Juan.

En cualquier caso, la pintura insiste, y lo pictórico resiste como un proyecto inacabado de construcción de la mirada, imposible de cerrar, contaminado y fracturado; pero, desde luego, no agotado. Y a experimentar las diferentes formas de ver que demanda la pintura hoy es a lo que nos convoca de un modo sugerente, aunque no fácil, una exposición de tesis como *On Painting (prácticas pictóricas actuales... más allá de la Pintura, o más acá)*. /

## A propósito de Carlos Quintana... /



El artista: una obra en perfecta sincronía con lo espiritual de su personalidad / (Foto: havana-cultura.com)

## RESURGIENDO ENTRE CENIZAS/

“El arte es una demostración exhibicionista de la energía artística en el nombre de la humanidad universal” DONALD KUSPIT

Cuatro son los elementos fundamentales que conforman la madre natura: agua, aire, tierra y fuego. Este último, según cuenta la mitología griega, fue ofrecido al hombre por Prometeo, quien, en un acto de fe y amor por la humanidad, supo desafiar a Zeus. A partir de ahí, fueron varios los usos que el ser humano le dio al fuego hasta llegar a nuestros días. En su amplio diapason, este elemento deviene una forma muy *sui generis* de hacer arte. Así como el ave Fénix vuelve a la vida desde sus propias cenizas, prevaleciendo ese halo de belleza e inmortalidad, Manuel E. Ojeda, artista graduado de la Academia de Arte en Camaguey, logra que de el resurjan fragmentos de lienzos que, más tarde, harían realidad disímiles obras donde sobresale un alto nivel conceptual. En este caso, utiliza la acción de quemar no con la idea de destruir, sino de transformar, lo cual le da un sentido más purificador, si se tiene en cuenta que el fuego es un componente netamente natural. El proceso de la quema deviene una evasión de Ojeda como artista hacia una realidad única, en la que se encuentra con sí mismo y, a través de un sinnúmero de composiciones figura-

Evelyn Pérez Gálvez /

“Yo no tengo un discurso agudo ni conceptual para definir mi trabajo. Se trata de un acto de fe. Yo no hablo del arte, sino que lo hago.”

Durante el mes de abril, Galería Habana abrió sus puertas a *Apócrifo*, la más reciente exposición personal de Carlos Quintana, artista destacado de la plástica cubana contemporánea. Espontáneo, trasgresor, intuitivo, quizás son algunas de las principales características que redimen su quehacer artístico. Deviene un pintor que no se permite caer en una obra facilista. Le interesa marcar cierta complejidad desde el punto de vista conceptual, matizando cada uno de sus lienzos con elegantes líneas y un sutil uso del color a través de transparencias y veladuras movidas por el dinamismo de la sociedad moderna.

Este artista posee un aprendizaje, fundamentalmente autodidacta, que ha dado como resultado una pintura que revela originalidad y singularidad. Su discurso estético indica una capacidad creativa particular e intensa, la cual parte del empleo de una técnica poco convencional, si tenemos en cuenta que diluye los colores con aguarrás o componentes de su propio organismo, como pudieran ser su saliva o su orina. Con ello busca interactuar con su obra más allá del propio proceso creativo. Quintana se define como un hombre de fe, lo cual marca un lenguaje específico capaz, en este caso, de confrontar religiones. Esto le permite rozar con un ambiente onírico, donde las fabulaciones que recrea van tras el encuentro entre dos universos paralelos. El resultado es simple pero contundente: una obra en perfecta sincronía con lo espiritual de su personalidad.

Las innovaciones formales y conceptuales experimentadas expresan cierta madurez y redefinición de un estilo innegable que lo distingue en el medio artístico. Asimismo, lo hacen dueño de una figuración personal que tributa al expresionismo, pero sin quedar encerrado en los límites estéticos de ese movimiento.

Entre las temáticas tratadas por Carlos Quintana se encuentra la relación con el inconsciente, el mundo onírico, entre otros que se articulan en torno a técnicas mixtas. Esto, a su vez, otorga una dimensión plástica especial a cada obra, que funciona como un conjunto pictórico en sí mismo.

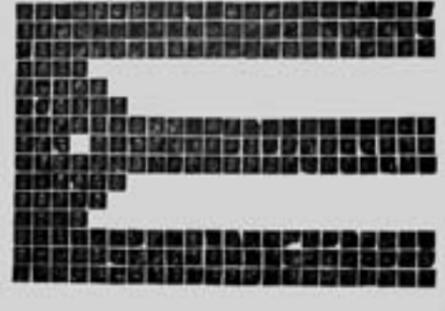
La exquisitez del dibujo se hace protagonista de sus obras, acentuando el caos gestual que caracteriza su método procesual y que permite el surgimiento de un arte figurativo en consonancia con su personalidad contestataria. Por otra parte, apreciamos la intensa carga de emociones que transmite, un desgarramiento difícil de afrontar que conforma la propia esencia de la condición del ser humano –cubano– cotidiano.

En esta muestra sobresalen obras como *Flor, Mamá, papá y nené*, etc., en las que recrea rostros que denotan rasgos asiáticos y no se aleja de sus tan manidos discursos acerca de esencialismos humanos y religiones afrocaribeñas. De esta manera deja ver ese halo espiritual que lo caracteriza como artista y como ser humano. Dicha espiritualidad y la fe que profesa devienen un equilibrio que se retroalimenta de la energía y las buenas vibras (vibraciones) que transmite a su trabajo.

En cada una de las piezas los personajes dan una impresión inquietante, como si escondiesen cierto misterio tras lo impávido de sus rostros? como si petrificados estuvieran en una inmovilidad soberana. Asimismo, son seres cargados de ambigüedad y erotismo que discurren por los principales conflictos del hombre contemporáneo, llevándonos a la reflexión en los disímiles presupuestos de identidad.

La obra de Carlos Quintana se convierte en una producción controversial y controvertida, que converge con las problemáticas reales y místicas que asume –y consume– la sociedad actual, para recaer en el contexto histórico-social cubano. Sin dudas, su quehacer artístico marca la realidad circundante y nos demuestra lo que una persona que se considere artista puede lograr en fraternidad con el universo que le rodea. /

Manuel E. Ojeda / *En-cubado* / Óleo sobre lienzo quemado / 2012 /



ceso de la quema se identifican con los presentes en nuestros símbolos patrios, demostrando sentimientos de arraigo intrínsecos en él como artista nacional. Su creación se vuelca en un santiamén de estructuras composicionales que lleva lo ordinario y mundano de la cotidianidad humana por los caminos del arte. En este momento, el pleno uso de los secretos del fuego le permite ir por el medio artístico con un modo que lo dis-

tingue entre los demás creadores. Como artista que es, reflexiona ante los posibles comportamientos del ser humano cubano en torno a la realidad que lo consume. Con una personalidad apacible e introvertida que casi rozó los límites de la medida, deviene una obra donde arte y fuego se unen para ser protagonistas en un fragmento de lienzo. / E.P.G. /

## Apuntes de una primera edición/

Gabriela Azcuay /

Del 6 al 9 de abril se realizó en Cienfuegos la primera edición del Concurso Nacional de Colografía "Belkis Ayón". La concreción de tal proyecto fue resultado de años de trabajo por parte del Estate homónimo dirigido por la Dra. Katia Ayón. El evento más que un homenaje a la memoria de la artista, es una continuidad de su legado como pedagoga y grabadora, pues se convirtió en un espacio para jóvenes, donde la técnica colográfica fungió como lenguaje idóneo para dialogar sobre cuestiones contemporáneas.

El jurado del Concurso, compuesto por los artistas Lesbia Vent Dumois, Eduardo Roca (Choco), Carlos René Aguilera y las críticas de arte Cristina Figueroa y Anaeli Ibarra, recibió ciento diecisiete obras de once provincias, de las cuales seleccionó treinta y cuatro de igual número de autores, otorgando cuatro menciones y un Gran Premio.

Las menciones fueron para: *Contracorriente* de Juan Salazar (Santiago de Cuba), *Naufragio* de Reydel F. Díaz (Granma), el triptico *Apariencia* de Vivian Lozano (Santiago

de Cuba) y el diptico *Mycity* de Desbel Álvarez (La Habana).

*Contracorriente* es una colografía en blanco y negro confeccionada por pequeñas matrices indecendientes en formas de peces. El pez mayor fue impreso en seco, creándose un relieve que se difumina con el fondo negro. Recurso que el autor utiliza para crear cierta ambigüedad perceptiva, pues a primera vista el espectador no entiende el por qué de la huida del cardumen hacia la zona blanca, hasta que logra vislumbrar al depredador en las sombras. La división por planos verticales y el uso de los valores opuestos le otorga a la pieza cierta visualidad proveniente del diseño, específicamente del campo de la señalética. ¿Está el autor advirtiendo/ señalando algo? ¿Será realmente un nado a *contracorriente*?

De la serie *Acto Soberrano*, *Naufragio* es una pieza que en su visualidad se transmuta con la apariencia de una acuarela. Aquí el autor también utiliza la división por planos, en este caso horizontales, a partir de áreas sepias y grises. En determinados puntos de la obra aparecen ciertas texturas

que recrean una apariencia arquitectónica: muros que son atravesados a nado por la figura principal de la obra, el cual, en su empeño, parece desentender los restos que subyacen en el fondo, quizás de otros naufragios. ¿Será su nado una alegoría a la cotidianidad del sujeto cubano y su entorno, donde la necesidad de tener que luchar contra muros es casi infalible o simplemente, es una salida del ser como ente hacia otros lares terrenales o espirituales?

El triptico *Apariencias* de la experimentada grabadora Vivian Lozano, es un debate antropológico sobre el ser social y su entorno. Siluetas, cuerpos sin rostros y peles, conducen a sintagmas como sobrevivencia y soledad. Igualmente, sobrevienen más lecturas, pues la obra posee cierto dramatismo —acentuado por el uso de los valores— a veces herméutico, que sumerge al espectador en un estado dubitativo como quien se pierde entre la supuesta dicotomía del ser y el parecer.

*Mycity*, es un diptico que por el realismo de sus texturas semeja imágenes fotográficas. Por otra parte, el uso de tonos terrosos

y naranjas en zonas de la composición semejan ciertos efectos del ácido sobre la plancha de metal, resultado que es bastante complejo de lograr en la colografía. En esta pieza aparece nuevamente el componente arquitectónico, ahora mucho más nítido y como sujeto. A través de lo pretérito, característica de muchas de las edificaciones de la ciudad, el autor expresa el estado de penuria en que se encuentra "hiscity".

Para fundamentar la obra ganadora del Concurso el jurado escribiría: "Por su planteamiento conceptual y rigor técnico, además de reunir las cualidades formales que la colografía exige, la obra premiada posee una absoluta coherencia entre la forma y el contenido que el autor ha sabido conciliar con un lenguaje contemporáneo, inteligente y sin abusar de las bondades de la técnica, se le otorga el Premio Nacional de Colografía 2013 a la obra *Solo 1 tiene la verdad* de Marcel Molina."

La pieza de este artista cienfueguero, ausente de color, es protagonizada por grises. Desde el inicio el autor lanza la eterna interrogante sobre la verdad: ¿cuál es, quién la tiene. En el título coloca el número 1 y no el pronombre *uno*. ¿Será que existe 1 elegido que posee la ver-

dad? Pero todo parece confuso al observar la obra, cientos de peones armados, casi iguales entre sí aparecen por toda la pieza ¿no será acaso que cada *uno* como individuo tiene su propia verdad? Entonces la espiral, estructura compositiva de la obra, parece responder que estas cuestiones filosóficas son eternas, o quizás como entonara el cantautor Carlos Varela: "la verdad de la verdad es que nunca es una, ni la tuya, ni la de él, ni la mía..." Sin embargo, allí está, casi imperceptible dentro del grupo 7 que disiente, y a diferencia de los demás levanta su mano izquierda.

En sentido general, más allá de las piezas ganadoras, participaron obras de excelente calidad artística. Se percibió que Santiago de Cuba y La Habana continúan siendo los principales centros de desarrollo para la colografía en Cuba: aunque hubo una participación importante de otros centros geográficos como Holguín, Pinar del Río y Cienfuegos. En aspectos formales sobresalen dos tendencias fundamentales en el plano de la visualidad: por un lado el trabajo solamente con los valores o con la monocromía, y por otro la aplicación de mucho color o "colorido". Las temáticas son varias, pero por lo general aparece la figura

humana o la alusión a las problemáticas del hombre como individuo.

Colateral a la muestra-concurso, se prepararon dos exposiciones: la primera curada por Cristina Figueroa retomaba bajo *Nuevas Circunstancias* el Espacio Ayón. Los seis artistas participantes en aquella primera edición del 2009, eran puestos ahora a dialogar entre sí sobre "la vitalidad del grabado y sus disímiles expresiones". *Texturas Develadas: Muestra Antológica de Colografía en Cuba*, curada por Gabriela Azcuay, Sandra García Herrera y el grabador Aliosky García, procuró hilvanar la historia de la colografía cubana respondiendo a diversas interrogantes: "¿Cuál ha sido la trayectoria de la Colografía cubana: quiénes han sido sus principales exponentes: qué características visuales posee: si se ha desarrollado por núcleos geográficos: o cuántas maneras de abordarla son apreciables en el panorama plástico de la Isla". Para ello aunó a un total de treinta y siete artistas de distintas generaciones y regiones, y utilizó el texto como método didáctico fundamental para plasmar ciertos enclaves semánticos sobre el devenir de la técnica en Cuba.

También sesionó un Coloquio que funcionó como espacio de debate entre los participantes de todas las provincias. Cada región explicó sus particularidades y de qué manera deben asumir la creación, pues a veces están totalmente incomunicados de las demás regiones o en ocasiones no tienen un apoyo institucional sostenido y coherente. Se analizaron los resultados del Concurso, los pros y contras de esta primera edición, y qué podría modificarse para futuras convocatorias. Se sostuvo un conversatorio sobre la obra y labor de la artista Belkis Ayón: y por sobre todo, se potenció un diálogo abierto y fructífero entre grabadores de diferentes promociones y zonas del país. Igualmente la Sociedad Gráfica de Cienfuegos con el apoyo de artistas e investigadores comenzó a formar una fortuna crítica sobre la colografía y el grabado cubanos.

Es importante resaltar que el Concurso se insertó dentro de la VII Feria Internacional de la Estampa auspiciada y promovida por la Sociedad Gráfica de Cienfuegos, y su director Rafael Cáceres. Por lo que existió una programación extensa con una gran variedad de exposiciones colectivas y personales, no solo en la ciudad: sino también en las galerías de

arte municipales de Cumanayagua, Cruces, Abreu y Lajas. Entre ellas es meritoria resaltar el Proyecto *Imaginando Unidos* de la Sociedad Gráfica. Este proyecto ofrece hace varios años talleres de grabado a personas autistas y Síndromes de Down, enseñándoles todos los procedimientos gráficos, y exponiendo sus obras en diversos espacios de la comunidad.

Todo parece indicar que el Concurso más que un mero evento competitivo con inicio y final, fue una inyección de vigor para el grabado cubano. Los futuros proyectos planteados en la espontaneidad del momento continúan en desarrollo, y artistas de aquí y allá se visitan ahora y colaboran entre sí. El próximo año los ganadores tendrán una beca de creación en los talleres de importantes artistas cubanos. Los resultados serán exhibidos en una exposición colectiva, haciendo del carácter bienal del Concurso, un proyecto abierto y en constante desarrollo. Parece que ante la intermitencia de otros eventos de grabado el Concurso está decidido a posicionarse como protagonista del devenir gráfico cubano. /

## Nuevas Circunstancias: Espacio Ayón en Cienfuegos/

Cristina Figueroa /

La idea de crear el Espacio Ayón surgió en septiembre del 2009 con motivo de la inauguración de Nkame, exposición antológica de Belkis Ayón en el Convento San Francisco de Asís de La Habana. En esa ocasión fui invitada por sus organizadores a desarrollar una curaduría colateral, cuyo propósito era realizar pequeñas muestras personales de jóvenes grabadores, de una semana de duración cada una. Con ellas se pretendía, no solo rendir homenaje a una de las facetas más conocidas de Belkis, la docencia, sino también a dar un espaldarazo a la práctica, tan poco visibilizada, y demostrar su actualidad y conceptualización, más allá del impecable e incuestionable dominio técnico de sus ejecutores.

Seis artistas, por igual número de semanas, transformaron la pequeña galería adjunta a Nkame en casi un taller de trabajo, con el aire impregnado de olor a tinta fresca y madera cincelada. En las paredes, matrices, ensayos de proyectos y hasta pruebas defectuosas, descubrieron sin tapujos las entrañas físicas y psicológicas inherentes a una práctica tan visceral y devota como el grabado. Por ese periodo de tiempo nos volcamos en hacer realidad el proyecto del Espacio Ayón: un espacio más subjetivo que físico, y que por su propia libertad de movilidad es capaz de transmutarse, desplazarse y volver a crear allá donde se le demande.

Cuatro años después, con motivo del primer Concurso de Colografía Belkis Ayón, se nos da la oportunidad

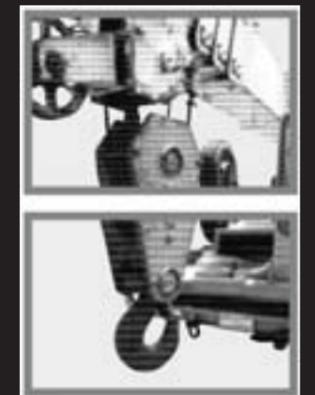
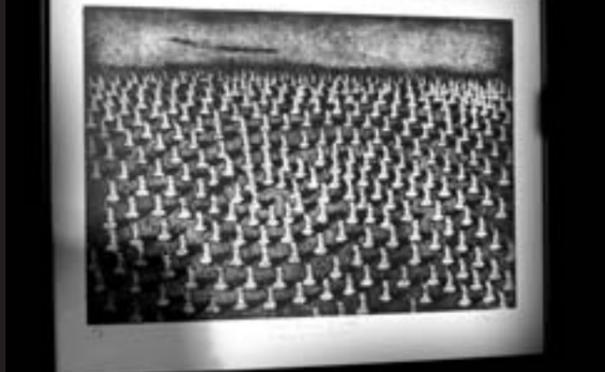
de revivir nuevamente aquella experiencia. Para la ocasión, hemos querido reunir a los artistas que formaron parte de esa primera aventura, ahora en diálogo conjunto, pero defendiendo sus particulares propuestas, tanto conceptuales como técnicas. Esta exposición no expone ninguna tesis de fondo ni pretende buscar tendencias; su interés es el de demostrar la vitalidad del grabado cubano y sus disímiles expresiones y soluciones. Todo esto sin olvidar el espinoso camino de la producción, impuesto por las inevitables limitantes materiales.

Son harto conocidas las dificultades prácticas que actualmente enfrentan los grabadores para poder responder a las exigencias de un buen grabado en términos formales (tintas, cartulinas, planchas de metal, tacos de madera, etc), limitantes que han provocado, en ocasiones, la reducción de las tiradas o el reajuste de formatos en piezas que requerirían mayores dimensiones. Este es un conflicto que, si es agudo en la capital, podemos imaginar sus consecuencias en el resto de las provincias del país. Pero la gráfica contemporánea desafía estas adversidades: las tintas se mezclan, las herramientas se crean. El grabado se desborda de su reducido soporte, se expande, se combina con otras técnicas, se recicla, en fin, surge reinventado. Los artistas presentes en esta exposición son muestra de ese tesón e ingenio, y esperamos que estas nuevas circunstancias ayuden a la permanencia de ese espíritu./

▼ Marcel Molina / *Solo 1 tiene la verdad* / Colografía / 2013 / [Premio Nacional de Colografía 2013]

▼ Osmeivy Ortega / *Contrapunteo entre el azúcar y el tabaco* / Xilografía e hilo / 2012 /

▼ Orlando Montalván / *A la altura de estos tiempos II* / Xilografía / 2013 /





< Belkis Ayón /  
La Consagración I /  
Colografía / 1991 /

< de la anterior /

En la exposición hay una marcada presencia del Taller Cultural de Santiago de Cuba, pues ha sido uno de los principales espacios para el desarrollo de la colografía, y las obras de los artistas santiagueros presentan características similares en cuanto al procedimiento. Se puede hablar de un “método pictórico”, pues utilizan pastas aplicadas para la creación de las texturas, combinadas en ocasiones con materiales extrartísticos, como se observa en la obra de *Chocó*[2] (*Cogido con presilla*, 2013), quien traslada al grabado residuos de disímiles objetos cotidianos.

La museografía busca visibilizar las vías de exploración plástica por las que transita y ha transitado la colografía cubana, y quedan planteadas a partir de zonas de confluencias formales, dentro de las cuales pueden también coincidir –o no– criterios generacionales y/o geográficos.

Por ejemplo, en los ochenta, sobre todo en el primer lustro, es remarcable un modo de disponer las imágenes en las piezas colográficas. La obra se compone por secciones, rompiendo con los márgenes de la impresión al convertir al espacio no impreso en parte de la obra; ello se observa en las colografías expuestas de Raúl Alfaro (*La esfera I*, 1984), Carlos Uribazo (*Sin título*, 1983) y Oscar Carballo (*Sin título*, 1984). Y también se constata en las obras ochentianas de Lobaina; pero en su caso, las dimensiones fracturan los típicos tamaños de la estampa y el formato rectangular o cuadrado (De la serie *Los sueños*, 1987). Las piezas son irregulares e impresas hasta el borde, eliminando por completo el margen tradicional de la gráfica.

Otra vertiente es la catalogada por los grabadores como de “tipo dibujístico”, donde las figuras están bien demarcadas y hay un cuidado exquisito por las líneas y los contrastes entre figura y fondo. Es el caso de la obra de Belkis Ayón (*La consagración I*, 1991), cuyas matrices demuestran una confección verdaderamente minuciosa. A Belkis le interesaba lograr diferentes texturas, tonos, claroscuros y contrastes a través de la aplicación de diversos materiales como el papel de lija, variados tipos de cartulinas, la aplicación de la técnica del *carborundum* y del *gesso*; como también se observa en la obra de otros artistas. Ayón otorgó a la colografía dimensiones monumentales, con formatos que variaron acorde a las exigencias de las piezas. La mayor parte de su producción prescindió del color, y privilegió los valores blanco y negro y los tonos grises, un rasgo que predomina hoy en una parte remarcable de la producción colográfica nacional.

Igualmente, en las composiciones acromáticas se pueden distinguir dos grupos: aquellas que utilizan las propiedades intrínsecas de los materiales como se ha descrito hasta ahora; tales como la de Liang Dominguez Fong (*Procreación*, 2008), Jorge Knight (*Equilibrista*, 2005) o el joven Juan Salazar (De la serie *Contracorriente*, 2013). Y otras en las que prevalece una visibilidad más cercana a la colografía, al trabajo con el metal, como la de Israel Naranjo (*Convertible de la luz brillante*, 2008), Octavio Irving (De la serie *Persistencia de las formas*, 2007), Ángel Ramírez o Joaquín Bolívar Thomas (*Anidando*, 2012). Visibilidad que está dada, en algunos casos, por la sustitución de la matriz de cartón por una plancha de metal; en otros, por el trabajo dibujístico sobre materiales como el acetato, que permiten simular la técnica de la *punta seca*.

Pero la colografía cubana, fundamentalmente, gusta del uso abundante del color: “Generalmente, la mayoría de los artistas que han utilizado esta técnica han realizado trabajos muy eclectistas con

mucho color y texturas pronunciadas”[3], como afirma la Dra. Susana Guerrero. En la mayoría de las ocasiones utilizan más de una matriz para entintar o acrílicos transparentes para sellar. Igualmente, está el procedimiento de la colografía iluminada, que consiste en “colorear” la obra posterior a su impresión, con acuarelas y temperas, procedimiento que se observa en la pieza de Eduardo Guerra (*La Habana 1995, se alquila*, 1995).

El grabado cubano desde la década de los ochenta se introdujo en los lenguajes tridimensional e instalativo, subvirtiendo los cánones tradicionales de la pautada bidimensionalidad; y en muchos casos la matriz se convirtió en obra. La colografía también se apropió de estos criterios y permitió la experimentación ya no solo técnica, sino también estructural. La obra de los jóvenes Liuby Hernández Tamayo y Yacel Izquierdo Díaz (*Huésped*, 2013) expone la matriz como pieza final. En el caso de Vivian Lozano (*Animales en la vía*, 2004), propone una instalación escultórica formada por varias piezas, cuya visibilidad resultante son colografías ensambladas de modo tridimensional.

La casi totalidad de los artistas de la exposición son autores vivos, en pleno ejercicio creativo, pues la colografía, es una técnica relativamente reciente en las artes plásticas cubanas. La selección incluye tanto a creadores actuantes desde los setenta, hasta jóvenes que en los últimos años han incursionado de manera coherente e ingeniosa en el lenguaje colográfico. Se genera así un diálogo intergeneracional que permite trazar líneas de continuidad y ruptura en la colografía cubana, así como atestiguar la perdurabilidad de la técnica en el interés creativo de los artistas emergentes.

Los temas presentes en las obras seleccionadas abordan desde la figuración el erotismo, las religiones afrocubanas, la crítica social, la figura femenina, entre otros; y está presente la abstracción en propuestas líricas, gestuales, otras más geométricas. Pero no es desde las temáticas que se ha pensado la línea argumental de la exposición, esta sería quizá una lectura para proyectos futuros.

A la selección de artistas pudieran sumarse otros nombres como el de *El Chino* Chiang o José Emilio Leyva; grabadores holguineros con los que finalmente no pudimos contar. Igualmente, existe un grupo de creadores que emigraron fuera de Cuba y de quienes no quedan obras accesibles. Otro factor que dificulta el conocimiento total de la producción colográfica nacional es la falta de comunicación entre las provincias, e incluso de los propios especialistas sobre su región; lo que se agudiza con la no preparación o entendimiento de muchas de estas personas para diferenciar entre el valor puramente comercial y el artístico de una obra –entiéndase, no siempre excluyentes uno del otro.

En conjunción con las piezas expuestas, la muestra dispone un grupo de textos explicativos y testimoniales que funcionan como complemento semántico de las imágenes, los cuales apuntan una posible cronología de la colografía en la Isla.

Esta exposición narra pues una historia hasta ahora segmentada, y desde la pluralidad devela las texturas del devenir de la colografía en Cuba. /

\*Resumen de las palabras al catálogo para la muestra *Texturas develadas: muestra antológica de colografía en Cuba*. Inaugurada el pasado 9 de abril en el Centro de Arte de Cienfuegos como actividad colateral al Primer Concurso Nacional de Colografía “Belkis Ayón”.

[1] Gabriela García Azcuy y Sandra García Herrera: *La Isla grabada: la renovación del grabado cubano en la década de los noventa (1990-1999) a través de la obra de Belkis Ayón, Sandra Ramos, Abel Barroso e Ibrahim Miranda*. Tesis de Diploma. Departamento de Historia del Arte, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, junio de 2012. [2] Recordéese que Chocó aprendió la técnica en el Taller Cultural de Santiago.

[3] Susana Guerrero: *Belkis Ayón: una mirada colográfica del collage*. Tesis de Doctorado. Departamento de Arte, Universidad Miguel Hernández de Elche, España, junio de 2012.

## Des-territorializar/

Andrés Álvarez Álvarez /

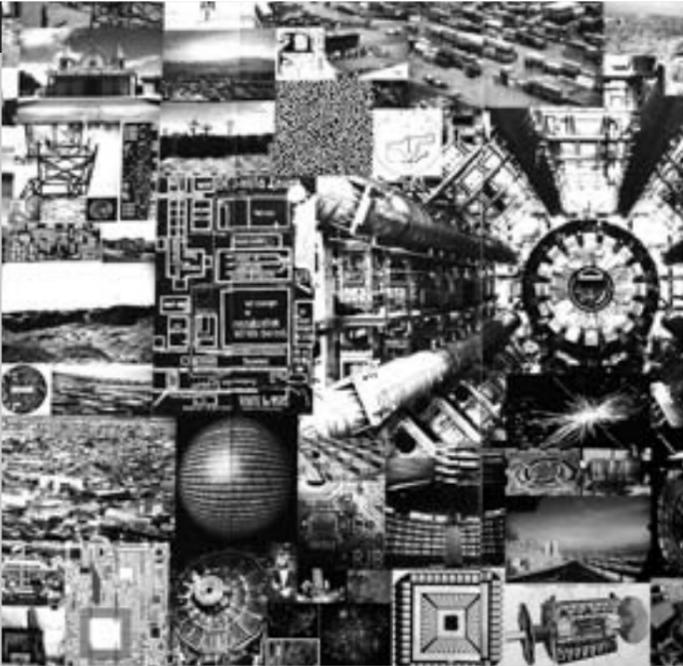
En la escena internacional del arte afloran constantemente tópicos estrechamente conectados con la condición global de la vida contemporánea, la transculturalidad e interculturalidad, la permutación y constante articulación de imaginarios culturales o la conformación de nuevas topografías. Se transita de lo global a lo local mediante la redefinición de espacios no solo desde lo físico; sino preponderantemente desde lo subjetivo y mediante la confrontación de las ideologías, la política y la cultura.

Algunas de estas prácticas culturales, sobre todo las generadas desde la esfera artística, suponen rediseñar simbólicamente desde una necesidad dinámica mapas históricos y sociales alternos. Reconfiguración que moviliza un quiebre, un escape de nociones cerradas sobre lo que podría ser el espacio habitado, el discurso modelizante de las instancias de poder o la propia historia de esos territorios (tengase en cuenta que el principio de territorialidad no necesariamente se ciñe a un Estado-nación). Lugares que en su propia dinámica son vivenciados como no-lugares, pues la formulación de su carácter, límites y flujos los convierten en zonas de tránsito, de bordes indefinidos.

*Cartografías de lo (im)posible* aborda la construcción y el trazo de nuevas territorialidades desde el operar simbólico. La muestra, integrada por artistas de Latinoamérica con experiencias de vida en Europa, un español y varios artistas cubanos, ha maniobrado desde una concepción multicultural. La curaduría intentó abordar diferentes dimensiones y nociones de lo que implica generar cartografías. Mediante sus obras pareciera advertirnos de esas necesarias cartografías alternas que sobrepasan la geopolítica. El discurso curatorial nos conduce por una relectura de espacialidades y revela nuevas zonas posibles dentro lo social, lo geográfico y lo político. Estas permutaciones se redimensionan desde la memoria, la historia y las subjetividades más como posibilidad que como potencialidad. Utopías anunciadas, pero que en verdad solo encuentran su concreción en los imaginarios, en la reconstrucción documental, en la articulación de nuevas zonas de conectividad.

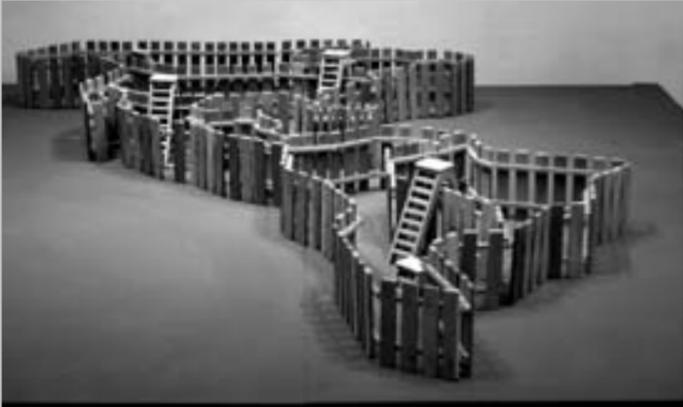
Quizás hubiera sido esta muestra un momento interesante para poner a dialogar con más intensidad a artistas latinoamericanos y de otras regiones. Pero más allá de esta tentativa, las obras aquí presentadas focalizan conflictos en la construcción de delimitaciones desde la experiencia de estos creadores. Algunas mueven referentes para problematizar sobre tópicos más conectados con fenómenos globales: *La Paz Armada*, de Francis Naranjo y *El Patio de mi casa*, de Abel Barroso. Ya con una mirada más centrada en territorios de la región están las obras de Juan Castillo, Ingrid Wildi Merino, de Chile, y Joaquín Sánchez, de Paraguay. Mientras, René Francisco y la Cuarta Pragmática llevan a la muestra una de sus experiencias grupales. Esta última pieza, a pesar de ser generada en un lugar específico, trasciende toda contextualidad. Los integrantes de la Pragmática recrean microgeografías o espacios ilusorios dentro de los baches de una calle de La Habana.

La exposición explora diferentes principios “desterritorializadores”[1] y varias gradaciones del “mapeo”. Aunque todas las piezas fueron construidas desde el poder de las subjetividades e imaginarios



Ingrid Wildi Merino / *Arquitectura de las transferencias*, detalle / Fotografía-video-instalación / 2013 / Dimensiones variables /

Abel Barroso / *El patio de mi casa* / Instalación / 2013 / Dimensiones variables /



para reacomodar o reordenar, unas se sustentan en la revisitación histórica, otras parten de supuestos geofísicos y otras desde un sondeo de lo social.

Joaquín Sánchez, con *Inmersión y Línea de agua*, habla de un espacio físico inexistente. En la primera se realiza un buceo por las profundidades oceánicas del mar Pacífico donde naufragó el buque *Esmeralda* en 1879. La obra hace alusión a la Guerra del Pacífico, en la cual quedó irresuelta la salida al mar de Bolivia. Las acciones que se suceden en las piezas hablan de un límite que el devenir histórico determinó como inexistente. El trauma de la pérdida es revisitado desde la evocación. Por su parte, *Línea de agua* nos conecta con este trauma desde la metáfora y revestida de cierto lirismo: en la costa una mujer coloca una frase con letras fundidas en hielo. Las letras se deshacen paulatinamente, de manera tal que esta acción es un reclamo irresuelto, al igual que la pretensión del pueblo de Bolivia de tener una franja de agua. Reclamo que se deshace en el mar, como dicha pretensión se deshace en el vacío histórico. La acción,

más agrupa experiencias y materiales en torno al lugar donde se encuentra y después construye su obra sobre la base del material adquirido. La Habana es narrada y fabulada por las personas entrevistadas por Castillo aunque la hayan visitado o no. Todos guardan una noción de la ciudad más o menos precisa e intentan construirla desde sus imaginarios. El artista muestra las entrevistas y coloca algunos fragmentos en la pared, enlazados con dibujos y siluetas humanas. También ubica fotografías de la ciudad pero descontextualizadas de referencias claras, de manera tal que, para alguien que no la conozca, incluso para el nativo menos avisado, podría ser otro el espacio cartografiado. Entonces, La Habana es otro lugar posible.

Es esta sin dudas una de las piezas a mi entender más atractivas, pues desde la aparente sencillez de sus elementos se vale de tres modos perceptivos para dejar huella de un espacio que ha existido solo en el ámbito de las ideas y fabulaciones. La Habana es reconstruida desde la memoria y la vivencia como un territorio que desborda su cualidad real. Y quizás sea esta la cartografía que más dialoga con el principio de “desterritorializar”. De un modo u otro, todas las piezas parten de esa reconstrucción subjetiva e imaginada –incluso la experiencia *Plan de la Calle* de René Francisco y la Cuarta Pragmática, está atravesada esencialmente por tal principio, aunque museográficamente parece desajarsarse del resto de la muestra. Pero es *Ritos de Paso* la pieza más esclarecedora en este sentido, revela, en cierto modo, desde la reconstrucción emocional, el carácter simbólico y relativo con el que se definen territorialidades en las sociedades contemporáneas. La obra de Juan Castillo interpela y des-territorializa (ubica y la vez descentra); sin perder de vista la criticidad del lenguaje como forma, el trabajo denso y tenso con los medios”. [2]

Realmente, todo principio de territorialidad ha sido fundado sobre la base de preceptos políticos, económicos, ideológicos y la concreción de una cultura. Y quebrar tales órdenes es algo a lo que constantemente estamos incitados, pero que también entraña un trauma, pues al burlar las delimitaciones y generar nuevos mapeos desde la experiencia individual y colectiva se establecen zonas de fisura con respecto a lo políticamente establecido. Algunas de estas obras, más allá de los propios presupuestos expostivos, logran una “ubicuidad y oblicuidad”[3] al emplazar nuevas contextualidades para enunciar el carácter diverso de los mismos, y desidealizar valores coartados por las estrategias geopolíticas de dominación.

Es así cómo, a pesar de que siento que es esta una exposición más de obras (claro, de obras hábilmente seleccionadas y agrupadas en torno a una idea), y de que algunas tienen más peso que otras, *Cartografías de lo (im)posible* esboza un pronunciamiento donde cabe la frase de un mundo mejor es posible. Por supuesto, de la frase apartada de su retórica huera, y posicionada más bien en la necesidad de construir ese mundo partiendo de las vivencias reales y las necesidades representacionales de las colectividades frente a la globalidad homogeneizadora. /

[1] Cuando referimos “territorializar” estamos situados en el uso que se hace del término desde la Sociología, que contempla el trazado de Cartografías sociales entendiendo el territorio como un “campo relacional”.

[2] Nelly Richard. *El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad*. *Articubano*, No 2-2010. Articubano Ediciones, La Habana, 2010, p-56.

[3] Idem.

## París rebajado/

Andrés D. Abreu /

*Paris soldé* o *Paris rebajado* es en primera instancia el resultado de un ensayo de decenas de fotos realizadas por Ricardo Rodríguez Gómez a las vidrieras parisinas en la época de las rebajas. Y fue una suerte para este fotógrafo encontrar este *leit motiv* aparentemente trivial para recorrer a su manera una ciudad que resulta difícil de capturar y mostrar artísticamente sin enredarse el lente y el artista con sus iconos y lugares recurrentes.

La misma sorpresa de encontrar vidrieras por todas partes, decoradas hasta el delirio, el ridículo y la ingenuidad en plena competencia por hallar el recurso comunicativo eficaz para robar la atención cada una más que las otras, e incluso más que la propia e insuperable ciudad y su vida, le activó a Ricardo Rodríguez una obsesión que lo llevó a mirar París a través de esos cristales y un fenómeno común pero de intención peculiar en sí mismo, y que resulta a su vez crítico en toda su naturaleza sociológica.

Enredarse en esa madeja de vidrieras que se regataban entre apariencias glamorosas, estereotipadas y bohemias, anunciando con ironía un desplome de valores a la par que mostraban lo que para muchos

constituye un producto de “buen gusto”, fue un buen proceder para comenzar a ver París repensándolo en su particularidad de reconocido modelo urbano con una histórica existencia estética y un importante pasado como centro de ideas y de una ética del buen vivir.

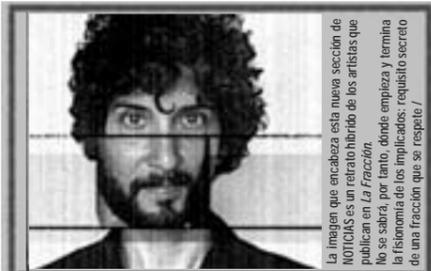
El asomo fotográfico a esas vidrieras competitivas puso a la ciudad en un juego de planos o roles que resultó coherente con la subversión de protagonismos que logran los slogans publicitarios de las rebajas ante la perpetua magnificencia de París como arquitectura y centro vital.

Ese París adorado y millones de veces fotografiado puja en estas imágenes de Ricardo Rodríguez contra un suceso comercial de resonancia global que estragula lo cotidiano desde su aparente bonanza de hacer caer los costos del consumo.

París se muestra aquí en su paradoja de sostenerse como una ciudad singular y admirada dentro de la historia del progreso humano, reconocida protagonista de un estilo propio de existencia en medio de la homogeneización estandarizada pero inmersa igual en una mundialización de la decadencia que la rebaja en sí misma ante todos los sentidos y las sensibilidades. Mostrar este París rebajado debe de resultar incómodo y doloroso, pero como mismo reza en una de esas vidrieras parisinas fotografiadas por Ricardo Rodríguez: *“art is a dirty job but somebody’s got to do it”* (el arte es un trabajo sucio, pero algunos deciden hacerlo). /

Ricardo Rodríguez Gómez / De la serie *Paris soldé* / Fotografía impresión sobre acrílico / 2012 / 150 x 200 cm /





La imagen que encabeza esta nueva sección de NOTICIAS es un retrato híbrido de los artistas que publican en La Fracción. No se sabe, por tanto, donde empieza y termina la fisión de los implicados: requisito secreto de una fracción que se respeta /

# La Fracción /

[A cargo de Julio César López >  
LA FRACCIÓN es un espacio para obras de arte en sí mismas dentro del tabloide. Estas no constituyen ilustraciones aunque están pensadas para que circulen en un soporte seriado e impreso] /

# MARQUE LAS DIFERENCIAS



Julio César López >



SE PERMUTA  
1x1

Yonel Martínez /

# Los imaginarios de una ciudad proyectada. (A propósito de *El Ardid de los Inocentes*)

Celia Rodríguez Tejuca /

Mucho se ha discursado sobre las diferentes maneras en que una ciudad se proyecta. Simbólicamente, la proyección de lo construido –amén la intención funcional siempre denotada– ha servido a la instrumentación de nuevas formas de articulación del ejercicio del poder, en tanto la distribución de los espacios vitales genera un modo de organización perceptiva que condiciona el discurrir de los sujetos. A pesar del influjo de estas disposiciones disimuladas, ha coexistido otra estructura de ordenación simbólica, que ha funcionado a contracorriente de todo adoctrinamiento velado por las instancias hegemónicas. La construcción de imaginarios urbanos, en la que cada ser –en posición de sujeto– proyecta su propia ciudad, se ha instaurado como esta alternativa que puede o no dislocar las combinaciones establecidas.

En esta línea discursiva se inserta la propuesta curatorial *El Ardid de los Inocentes*: bosquejo artístico coral que intenta presentar esos otros modos de trazar, desde lo social, nuestros entornos más inmediatos. La muestra, inaugurada el pasado 10 de mayo[1] en el ámbito de la galería Factoría Habana, se integra al ensayo de escudriñar en esta problemática al parecer latente en el campo de la producción ideológica actual. Solo unas semanas antes se había inaugurado en el Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam la exposición *Cartografías de lo (im)posible*, conjunto que invita a una reflexión alrededor de estas temáticas pero desde una cosmovisión de perfil más internacional, específicamente latinoamericano.

La muestra que nos ocupa se propone un diálogo con su propio enclave galerístico. El seleccionar un panorama exhibitivo colocado en el mismo centro ciudadano, específicamente en la zona antigua y tradicional de la urbe: cuya función además se ha movido con el tiempo de los planos productivos económicamente a la esfera de lo artístico institucional –elemento que revela los procesos de superposición de lecturas sobre un mismo objeto–, no puede resultar una elección casual. Se trata de una redundancia dada por las interrelaciones que por contigüidad se desplazan de las obras a la galería y de ahí a la ciudad misma.

Uno de los elementos que destaca en la muestra es el valor documental de las propuestas artísticas presentadas –tengase en cuenta que en la mayoría de los casos es la técnica fotográfica uno de los componentes que ayuda a la formación signica–, lo cual ofrece la posibilidad de interpelar “directamente” los escenarios que se registran. Se juega claramente a un “decir” que parte desde los referentes apropiados, sobre los cuales se ha intervenido a manera de ardid o artificio “formalista”, que aspira a desautonomizar nuestros hábitos perceptivos más rutinarios. Es un *constructo* sobre lo construido.

Las prácticas resemantizadoras que habitualmente tienen lugar en el orden cognoscitivo a partir de operativas combinatorias –a veces espontáneas, otras veces impuestas–, viene a ser el tópico de la obra que sirve de apertura al recorrido exhibitivo al que nos invitan estos “inocentes”. La obra *Colonias epifitas* (2012), de Celia y Yuniur, a modo de bisturis que disecciona la realidad, presenta una imagen en la que se pueden deslindar claramente dos universos de significación coexistentes. Y no empleo la idea del bisturis gratuitamente, puesto que se procede con cierta vocación científica, cual estudio biológico de una ciudad–organismo, cuyo desarrollo no transcurre como mera reproducción que amplía sus límites territoriales en el plano horizontal, sino por los agregos simbólicos que en las coordenadas verticales se van añadiendo. Con este fin, ambos artistas han realizado una suerte de catálogo –exhibido también con los métodos fotográficos, lo que refuerza ese afán de documentar– de casonas y palacetes habaneros, a los cuales se adjunta la descripción de la especie: nombre científico (nota ciertamente lúdica), hospedero original (magnates del periodo republicano) y nuevo hospedado (instituciones culturales y organismos del Estado): con sus marcas a plumón implícitas cuando el dato ha sido corregido. En este caso se presentan dos caras contrapuestas: por un lado, la suplantación de los viejos órdenes hegemónicos que el fin del periodo republicano había impuesto y todo el discurso del poder que esta práctica subversiva implica; y por otro, el sabor amargo de una sociedad que no habita sus mejores construcciones, anteriores símbolos de esplendor y actuales manifestaciones de su lamentable decadencia.

La permanencia se manifiesta entonces como un conflicto de los sujetos. Como se había dejado entrever en la anterior pieza no existe ninguna realidad que se resista a los actos de colonización y degradación. La obtención y el azaroso mantenimiento de condiciones básicas, y otras no tanto, de existencia devienen entonces un reto para el sujeto común. En esta línea se colocan el resto de las piezas de la primera planta del edificio. Néstor Siré se aproxima a esta temática de dos modos bien divergentes. En el videoarte *Totem* (2013) se ha sacralizado un tanque inoperante de agua, juego que se articula desde el propio título de la obra. Sin embargo, los niveles de explicitud atentan contra el carácter movilizador de conciencias que debe comportar todo gesto creativo. En un sentido opuesto propone otro videoarte en el que los niveles de ambigüedad sí afloran. *De la permanencia y otras necesidades* (2013) se sirve de la metáfora, acá los signos se han trastocado, de cierto modo han sido desvariados. Uno de sus mayores logros es la total anulación de cualquier referencia directa al espacio físico. En efecto, la obra en su imprecisión pudiera ser ubicada en múltiples contextos y, de acuerdo a las actividades receptivas abrir caminos polisémicos. Dejando de lado esta idea, la pieza logra funcionar dentro del conjunto, aunque sin dejar cierto extrañamiento en el espectador. Activa sensaciones similares a las experimentadas por todo aquel que se proponga la angustiada empresa de entender un entor-



no que le es agresivo, pero con el cual se relaciona de manera necesaria. El cactus que la joven degusta funciona como signo que alegoriza todas las posibles tensiones físicas existentes en el ámbito urbano, y la actitud de su “saboreante” expresa el modo vital en que los sujetos se relacionan con ella.

Estas tensiones existentes en el vínculo con una realidad inaprensible y de difícil transformación constituye la siguiente propuesta de la sala, con lo cual queda garantizada la continuidad retórica que toda curaduría bien pensada exige. Grethell Rasúa en su propuesta *Cubierta de desesos* (2008–2013) también peca de cierta evidencia que se concreta notablemente en la reiteración del texto colocado como acotación explicativa a la obra. Acá la artista ha optado por la documentación de una nueva estética urbana: aquella que surge de la incontingencia, de lo precario, del uso de los materiales que se encuentran a mano. La ciudad en ruinas se puede colocar debajo, al lado e incluso encima de lo ya construido. Es una confabulación del sujeto con su conciencia individual. Quer se desentendiendo del imaginario social, por lo que la obra se desprende en cierta medida del argumento curatorial: si bien y no otro el que cambiará la visualización no son para nada homogéneos y, por tanto, no se trata de un discurso exclusivo sobre la supervivencia: sino sobre la proyección del gusto propio, hecho que opera a nivel de subjetividades. A la vez es una alegoría signica que habla sobre la urbe no construida, la anhelada, aquella que es a un mismo tiempo imposible e imaginada.

Dicha apertura de las capacidades imaginativas en la conformación de una visualidad urbana utópica inaugura el recorrido por el segundo nivel de Factoría Habana. La pieza surrealizada de Reiner Quer, *La siesta de las tilapias* (2013), propone la permutación de los significados denotados en una narrativa ficticia acerca de un cuestionado cosmonauta, cuya misión era fertilizar una osa en el ámbito espacial con el fin de calmar las tilapias, únicas

^ Celia-Yuniur / *Colonias Epifitas* / Doce fotos / 2012 / 1 x 1.50 m / Foto: Cortesía de Factoría Habana



# STELLARS /

frency /

La imagen del héroe, desde una parte de los noventa en lo adelante, ha sido un tanto desplazada de los tópicos del arte contemporáneo en Cuba. Tal vez relacionado con una saturación del tema en un momento anterior, pero sobre todo por el descreimiento que la sociedad manifiesta –y el arte como un segmento sensible de la misma– en medio de los conflictos que abaten la vida de muchos en la nación.

Como una especie de re-visitación al tema, la obra de Duniesky Martín vuelve a la figura del héroe para desmontarla desde otras claves irónicas, tanto en dibujos, pinturas, videos y acciones performáticas. Los rehace, los hibrida, además los parodia o recrea. Pero en el fondo resulta de operaciones donde el héroe se desmonta de su sacralizada imagen para ser un héroe “contemporáneo”, un nuevo espécimen cargado con los lastres de la sociedad, la ideología y los excesos de la cultura política. En el fondo esta recurrencia en la obra de Duniesky proviene de una personal obsesión por el imaginario del cómic, los *mass media* y la industria cinematográfica. Además se vale de la iconografía épica de momentos cruciales como el imaginario fotográfico de la primera etapa revolucionaria cubana y sus extensiones en diversos medios expresivos.

Dentro de esa manera de hacer suya, hallamos la obra que culmina en video titulada *Spy Games*. Resultado de una situación performática, es un trabajo a cuatro manos entre Duniesky y Sam Stalling dentro de la residencia de artistas que, bajo el nombre de *Arte no es fácil*, se realizara entre enero y marzo de 2012 en el Centro de Arte Independiente Links Hall, Chicago, Illinois, EE.UU. (organizado por las artistas norteamericanas Marilyn Volkman y Danielle Paz).

En la experiencia de trabajo a dúo con Sam, *Spy Games* parece un “tour video” de un día, donde el artista debía hacer una deriva por la ciudad de modo que el conocimiento de la misma estuviera condicionado por una operación de espionaje cómplice donde Sam situaba en determinadas direcciones insignes de la ciudad la información del próximo destino a descubrir mediante el antiguo método de espionaje llamado “Buzon”. De ese modo, Duniesky debía

acudir al lugar, casi a ciegas, descubrirlo y develarlo para proseguir hacia otro punto ciudadano.

En todo el recorrido, Sam fue mostrándole diversos espacios relacionados con el modo de trabajar Duniesky en sus obras. Cada uno de los cinco lugares donde la artista norteamericana situaba una información escondida que el artista cubano debía descubrir estaba cargado de importancia histórica, política, cultural; pero sobre todo eran locaciones que se relacionaban con la construcción de momentos o personas devenidas heroicas y que impregnaron una fuerte huella en el imaginario social gracias a otros medios como la prensa o la cinematografía.

De ese modo, los espacios determinados fueron la Estación Central de Chicago, espacio recreado en el cine y símbolo para muchos de la época de la Ley Seca y la mafia. El Teatro donde John Dillinger fuera asesinado en 1934. El sitio que conmemora a los trabajadores mártires del primero de mayo, que se internacionalizará como Día de los Trabajadores posteriormente. La fábrica de carne de Viena, génesis de los llamados “hot dogs”, que marca mucho de la imagen del ciudadano promedio de Estados Unidos. O el sitio del asesinato, en 1969, de Fred Hampton, uno de los líderes máximos de los Panteras Negras, por parte de la policía de la ciudad. La obra es un juego en diversos niveles, por cuanto mantiene ese *leit motiv* en nexo con el héroe; pero se relaciona a la vez con la fuerza mediática que adquiere la historia y la noticia en cada momento histórico, a la vez que es una nueva manera de aproximarse a la misma por parte del artista y, en última instancia, hacer un reconocimiento ontológico de espacios que personalizan la ciudad.

Duniesky es el extraño que ha de descubrir lo antes descubierto. Pero desde un descubrimiento personal, un encontrarse con esos espacios que hacen parte de la historia y sus recreaciones alrededor de situaciones o figuras heroicas. Es el espía de sitios que tal vez para otros sean olvidados. Cosas de la vida rutinaria de esta contemporaneidad y de la amnesia social que necesita de esos ídolos, como zanahorias para seguir andando en la vida. /

Duniesky Martín / *Spy Games* / Video arte / 2012 /

sobrevivientes al final de la historia de un zoológico, espacio que remedia muchísimo en su arquitectura al conocido Zoológico de 26. Se trata de una cierta elucubración mental a partir de las cadenas de significaciones connotativas que puede activar la relación directa con el espacio referido, este funciona entonces como detonante. El artista ha decidido exponer el proceso de construcción de esta nueva identidad simbólica del espacio: para lo cual ha colocado papeles que documentan el relato de lo que supuestamente ha sucedido, junto con bocetos que ilustran gráficamente los diferentes puntos de la historia por el pensada y contada. Nuevamente se trata de una sobre-escritura encima de lo ya construido. Es una confabulación del sujeto con su conciencia individual. Quer se desentendiendo del imaginario social, por lo que la obra se desprende en cierta medida del argumento curatorial: si bien y no otro el que cambiará la visualización no son para nada homogéneos y, por tanto, no se trata de un discurso exclusivo sobre la supervivencia: sino sobre la proyección del gusto propio, hecho que opera a nivel de subjetividades. A la vez es una alegoría signica que habla sobre la urbe no construida, la anhelada, aquella que es a un mismo tiempo imposible e imaginada.

A continuación se ubica la pieza *Hipnosis* (2006), de Marianela Orozco, cuya selección para la muestra es en alto grado cuestionable por sus agudos niveles de explicitud y, en cualquier caso, ha sido ubicada en una zona que impide su cohesión semiológica con las obras colindantes. El discurso curatorial de *El Ardid de los Inocentes* parece desarmarse una vez más. El videoarte presenta una escena que muestra dos imágenes en paralelo: una anciana asomada a la ventana y el universo lúgubre, sucio y decadente por ella observado con tan solo mirar hacia fuera de su hogar. El título termina por anclar el significado de la obra en un tiempo breve y de forma predecible,

de ahí –a mi juicio– la falta de efectividad de la pieza. Se ha sustituido metafóricamente lo placentero por lo escatológico. Es al parecer una realidad tan cotidiana la vivida por esta mujer –que funciona a su vez como sínecdoque social– que las capacidades perceptivas y cognoscitivas del sujeto se ven anuladas por el trato directo y manido con dichos ambientes. Al decir de Tolstói: “Si toda la vida compleja de tanta gente se desarrolla inconscientemente, es como si esta vida no hubiera existido”. Por tanto, también será muy restringida su capacidad para percibir una necesidad de cambio que permita, entonces, emprender acciones de mejora sobre el entorno.

A la línea tensa que se forma entre este inactivismo fáctico y el planteamiento de una ciudad utópica viable, Luis García ha dado su muy peculiar solución. Para ello propone una reflexión sobre la creciente ruralidad del espacio ciudadano. Con este fin se ha servido de los recursos video–instalativos por su carácter más artificial, si se quiere, que entran en sintonía con esas otras formas vegetales de organización espacial que, en una primera aproximación cognoscitiva, resultan incoherentes o extrañas en cualquier ambiente urbano. El tono irónico de la pieza acciona ciertas zonas del imaginario colectivo, en las que no solo se aborda el estado del panorama construido, sino del totalmente derruido. Se cuestiona, –y esta es una lectura muy personal– la proliferación de parques y zonas abandonadas donde lo verde se disemina, fenómeno que ha marcado la visualidad de nuestras ciudades en los últimos años. La capital proyectada por García en este caso se dirige hacia un espacio futuro, es la preocupación por el que será mañana. Su respuesta ante tal disyuntiva logra, sin dejar de servirse de la ambigüedad en un primer momento, cierta elocuencia al respecto. El artista ha colocado una

planta sobre una suerte de pedestal como nuevo modelo de desarrollo a legitimar, y, con un juego de luces proyectadas, ha mostrado la circulación del agua y de los nutrientes que pueden permitir el surgimiento y desarrollo de la vida vegetal. La experiencia ha demostrado lo complejo que es sustentar la permanencia del entorno construido, así que esta pudiera resultar una alternativa viable para una ciudad decadente; al menos en este caso la permanencia no depende del hombre, sino del funcionamiento de la naturaleza. La planta sustituye metonímicamente al parque o a los terrenos baldíos, pero metafóricamente a la ciudad, proponiendo así un cambio de paradigma “urbano”.

De este modo, se logra –aunque no sin tropiezos– ofrecer una panorámica coherente de los principales presupuestos seguidos en la curaduría: *Subversión de usos & Cambios de signos, Expectativas / Paradojas y Espacio Urbano Individuo*. Se ha logrado realizar un análisis que revela no solo la naturaleza, sino el devenir de nuestros imaginarios urbanos. Hemos ido transitando, como otros “inocentes” más, desde una versión del entendimiento sobre el pasado, hacia las diferentes formas de percepción del presente –sean estas más o menos objetivas–, hasta esta última propuesta “urbanística” de la ciudad imaginada que todavía no es. Ojalá y la muestra suscite la búsqueda de nuevas cartografías urbanas que permitan la ubicación consciente del sujeto en su realidad espacial, para que así auxilien o complementen al complejo ejercicio de autodefinición tan caro y urgente para el individuo de la Cuba de hoy. /

[1] La muestra estará expuesta hasta el 24 de agosto.

## Re-conocer la fotografía conceptual: una carrera de obstáculos/

Alain Cabrera /

"La fotografía conceptual apunta a que la obra no tenga un objeto principal que la describa sino que tenga una idea detrás, una interpretación que pueda ser encontrada en la composición de la misma"  
NICOLAS MOHAMED

Existe todo el tiempo del mundo para preparar la atmósfera adecuada, luego de tener lista la cámara y estar presto a capturar la imagen deseada, mientras se derriten unos cuantos cubitos de hielo en medio de este insoportable calor. Lógicamente son pocos los minutos que dura el intervalo de estado sólido a líquido; pero al fotógrafo, idea preconcebida y dominio pleno de la técnica, le sobran para apretar el obturador las veces que estime conveniente hasta quedar conforme con los resultados.

La fotografía conceptual se rige bajo esas estrategias creativas. El azar no media en la obtención del motivo antes encuadrado, y el "instante decisivo" del cual hablaba Cartier-Bresson, aquel correspondiente a captar el punto más álgido que surge en cualquier circunstancia, se ve relegado a la construcción de la realidad que permita conseguir dicha imagen.

Desde hace unos años esta particularidad de trabajo fotográfico ha ido ganando adeptos en el contexto nacional, en su mayoría jóvenes autodidactas o con insuficiente formación, ávidos de experimentar con técnicas e ideas más novedosas que van abriéndose brechas –como pueden– entre tantos obstáculos. Sus referentes más cercanos son aquellos que se dieron a conocer en la década del noventa del pasado siglo, precisamente apostando por una fotografía de carácter más intimista, abocados a reflejar (de otra manera) su realidad circundante desde el plano personal, pero a la vez con una fuerte proyección social. Entre estos se pueden citar nombres como René Peña, Cirenalca Moreira, Juan Carlos Alam, Martha María Pérez, sin menospreciar la labor de otros que aunque perseguían los mismos principios de mostrar la cotidianidad popular en toda su dimensión, andaban a la caza de imágenes para ellos más atractivos, pero igual válidas dentro de la historiografía cubana.

Por otra parte, las posibilidades que brindan los medios masivos hoy –en particular el uso de la internet– potencian la adquisición de conocimientos frescos acerca del desempeño mantenido por importantes fotógrafos extranjeros a lo largo de los años: algunos invitados a exponer o impartir conferencias y talleres en Instituciones culturales como la Fototeca de Cuba, el Centro de Arte Con-

temporáneo Wifredo Lam, la red de galerías capitalinas o a participar en eventos de nivel internacional como la Bienal de La Habana.

Volviendo al tema, no es difícil dilucidar el modo de creación de la fotografía conceptual. Una vez definido *a priori* el concepto (idea abstracta de la obra), y tener visualizada en la mente la imagen que se pretende lograr y al alcance todos los elementos necesarios, tanto en el orden técnico como composicional, el fotógrafo procede a construir el escenario: es decir, el fragmento de realidad (en muchos casos no existente). Lo que resta es la realización de la obra mediante la aplicación de prácticas tradicionales o recientes; estas últimas con mayores posibilidades de uso por la irrupción de las nuevas tecnologías, lo cual ha conllevado al detrimento de las ya acostumbradas debido a la carencia de materiales fundamentalmente. El resto depende de las interpretaciones y cuestionamientos que puedan hacerse los espectadores.

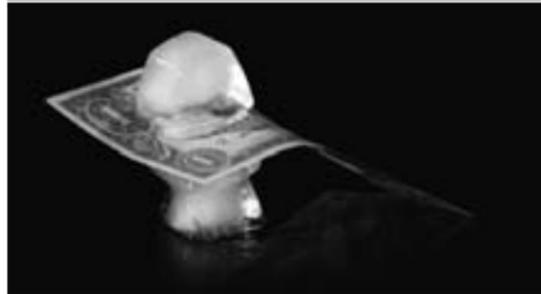
Visto en toda su complejidad, dicho proceso de trabajo, sumado el tratamiento posterior del registro fotográfico escogido en el laboratorio digital (entiéndase distintos programas de computación editores de imágenes) con amplias similitudes en los resultados a los realizados en el terreno analógico hasta la obra impresa, es que me atrevo a utilizar dentro del género conceptual el término de "fotografía procesual".

Los fotógrafos que la practican –lo que no infiere una dedicación absoluta–, si bien en determinados momentos apelan a los exteriores en virtud de aprovechar la espacialidad natural, en reiteradas ocasiones prefieren explotar la fotografía de estudio: ya sea con un fin comercial, promocional o expositivo; retratando modelos vivos e inanimados o utilizando disímiles objetos ubicados en diferentes contextos; –según lo amerite la idea. Siempre se trata de la idea jugando un papel preponderante.

A inicios de los '70 el artista y teórico norteamericano Sol LeWitt apuntó:

"...en el arte conceptual la idea o el concepto es la parte más importante del trabajo. Cuando un artista utiliza una forma conceptual de arte, significa que todo el planeamiento y las decisiones están hechos de antemano y la ejecución es un asunto superficial. La idea se convierte en una máquina que hace el arte".

Así comienzan los coqueteos con la categoría de artista para convertirse, dicho sea de paso, en "artistas del lente". Fotógrafo = artista; fotografía = obra de arte. Pensar la obra antes de hacerla, insisto. /



Álvaro José Brunet / *La pirámide* / Foto digital / 30 x 45 cm / 2011 /

## Un siglo en fotos/

Wendy Amigó /

La fotografía es una de las manifestaciones que mayor auge ha tenido en nuestro continente desde que llegara a mediados del siglo XIX. Desde el río Bravo hasta la Patagonia podemos encontrar a grandes maestros que han hecho de ésta una manifestación artística por la que somos reconocidos a nivel internacional, gracias a la calidad y diversidad de sus expresiones.

La titánica tarea de tratar de reunir en una sola exposición a lo más significativo de la fotografía latinoamericana del siglo XX es un hecho casi imposible. Sin embargo, fue eso precisamente lo que se propuso la Casa de las Américas al intentar agrupar en una muestra a lo más importante de su colección de fotografías. Es así como nació el *Año Fotográfico* (abril de 2013-marzo de 2014); clase magistral de la historia fotográfica americana de la última centuria. Sus curadoras, Nahela Hechavarría y Cristina Figueroa, nos proponen un recorrido por relevantes exponentes y los principales temas que guiaron sus discursos: desde la imagen de México a principio del siglo XX del Archivo Casasola, hasta los retratos intimistas y llenos de autoexploración de la peruana Ana María McCarthy, pasando por la "épica" cubana de los años sesenta y las fotos de mineros norteamericanos de Lewis Hine, entre muchos otros.

A pesar de las innegables diferencias ideológicas entre las propuestas de los artistas, es posible hallar en sus discursos conexiones y niveles de diálogo que manifiestan el alcance internacional de algunos temas. La problemática de la identidad estuvo entre los asuntos tratados por los fotógrafos; reflejo de una de las más trascendentales preocupaciones de la intelectualidad latinoamericana, y que se hace presente en la muestra a través de dos personajes: el indígena y la mujer.

"La modernidad contribuyó en América Latina a una revaloración de las tradiciones populares y el estudio sistematizado de sus diversos componentes etnoculturales; no es casual, entonces, que con ella la documentación fotográfica antropológica, en algunos casos practicada por fotógrafos altamente sensibles y creativos, comience a hacerse sitio en nuestra cultura". [1] Los ecuatorianos Francisco y Hugo Cifuentes y Lucía Chiriboga son ejemplo de este fenómeno, de las diversas perspectivas en las que puede ser reflejado. El ensayo *Huairurca* de los hermanos Cifuentes se centra en las tradiciones y costumbres de las comunidades indígenas del Ecuador, desde los ritos realizados para dar sepultura a un fallecido, hasta la jerarquía expresada en la forma de servir las comidas. Chiriboga, por otra parte, apela a la

identidad desde el cuerpo mismo y refleja, en las obras de la serie *Identidades desnudas*, que la historia también la llevamos en la forma en que nos vemos.

Las diferentes perspectivas en las que la mujer es vista en la sociedad, a través de la disyuntiva entre su rol tradicional y los nuevos enfoques nacidos con la modernidad, podría ser el tema que unifica otras muchas imágenes de la muestra. Su concepción como objeto del deseo masculino se hace innegable en la serie *Mujer guapa parte plaza por Madero*, de Nacho López, donde constituye el punto focal de la composición, pues es en ella donde se concentran todas las miradas, incluyendo la del propio fotógrafo. Sandra Eleita refleja otro de los roles tradicionales de la mujer cuando retrata a varias asistentes domésticas atendiendo las tareas del hogar de sus patronos: jugando con los niños, abrigando adornos y cubiertos, etc. Pero, en *Edita*, nos llama la atención la forma en la que, aun a pesar de encontrarse ataviada con uno de los símbolos tradicionales de la sumisión femenina (el plumero), la actitud desafiante de la protagonista indica que la subordinación no es tal, que su realidad no es la de una persona dócil y resignada: todo lo contrario.

Sin embargo, no hay más que observar las imágenes de Lourdes Grobet y Graciela Iturbide para hallar a la mujer como verdadera dueña de su realidad, cumpliendo roles contrarios a la visión tradicional de la sociedad y enfrentada a los conflictos que esto trae consigo. La serie *La Doble Lucha*, de Grobet, no es más que el reflejo del enfrentamiento diario a los estigmas sociales que puede traer consigo el escoger una profesión tradicionalmente realizada por hombres: la lucha, y la soledad que ello conlleva. Graciela Iturbide retrata un conflicto similar, pero ahora lo hace desde la perspectiva del poder que brinda el tomar la misma decisión. En la pieza *Rosario, Cristina y Liza*, las protagonistas no pretenden disimular su orgullo al demostrar su afiliación a la famosa pandilla norteamericana White Fence.

Los ejercicios de denuncia social fueron, como se ha visto, un tema principal en la fotografía. Los trabajadores y su situación a lo largo del continente no quedaron exentos de ser también estudiados por los maestros del arte de las cámaras. Tanto las abarrotadas fotografías de *Serra Pelada*. PA de André Dusek, como las imágenes de Luis Brito, quien utiliza solo la representación de las manos para reflejar una vida entera de trabajo arduo y sin descanso, son un recordatorio constante de las pésimas condiciones de trabajo y de vida que poseían los obreros en toda América Latina. La fotografía fue una de las armas más importantes utilizadas en la

lucha contra las dictaduras durante buena parte del siglo XX, pues permitía la divulgación de la realidad que se vivía en el país, cuando los gobiernos negaban todas las libertades a sus ciudadanos. Alejandro Hoppe representa la represión a las manifestaciones en Chile en la foto *Santiago*, el argentino Horacio

Mucci denuncia los ataques a la prensa, y Eduardo Lagoni muestra a los jinetes arremetiendo contra mujeres en imágenes cargadas de movimiento y violencia. La incomunicación, la incertidumbre y la soledad son temas presentes en las imágenes dedicadas a los "desaparecidos" que por todo el continente se hicieron una penosa realidad. A ello dedicaron muchas de sus obras Marcelo Isarrualde de Uruguay y el argentino Fernando Gutiérrez.

La imagen que se tenía de la clase dirigente se aprecia en la obra *Oficiales*, de Diego Goldberg, donde los hombres se transforman en una muralla impenetrable en la que se pierde casi todo rastro de humanidad. Asimismo, Longoni muestra la mirada acusadora de una multitud de militares ante la que no es posible mantenerse impasible en la fotografía *Vista al frente*. Desde el otro extremo, el de la lucha contra los gobiernos, Frida Hartz retrata al *Subcomandante Marcos del EZLN*, dotando también a la figura de un halo simbólico pocas veces logrado. Cada elemento de la composición está orientado a dotar al personaje de mayor misticismo y fuerza: el rostro cubierto por un pasamontañas del cual solo asoma una pipa, las balas que cuelgan de su pecho, y la posición de dominio encima del caballo.

El fotoreportaje fue utilizado por muchos de los anteriormente mencionados como instrumento de trabajo. Así, la aparición –sobre todo a partir de los años cincuenta– de fotoreporteros con conciencia artística, autores de una imagen dinámica y sintética, y motivados por la interpretación de los hechos y su codificación simbólica, hizo de muchas de las fotografías de la época verdaderas obras de arte. [2] Ya en las últimas décadas, la fotografía ha movido su centro de atención, y aunque la sociedad sigue siendo un tema vital, el individuo y sus conflictos ha ido ganando cada vez más protagonismo. El cubano René Peña explora la racialidad y la combina con los cuestionamientos sobre la identidad femenina en el ensayo *Cuando el Tam-Tam se escuche en el templo de Mitla*, donde utiliza además novedosas técnicas como el collage y la foto virada: la argentina Helen Marie Zout busca exóticos personajes en disfraces, y el también argentino Gabriel Díaz, con su ensayo *Los pibes sin calma*, refiere, en fotografías cargadas de simbolismo, el trágico problema de las drogas en la infancia que tanto afecta a su país. El paisaje, aunque en menor medida, también está presente en la muestra. Las imágenes casi abstractas de la serie *De Construcciones y Utopías II* de Manuel Piña, y las de *Apuntes arqueológicos (Xochicabo)* de Gerardo Suter, reflejan las vistas de edificios abandonados que cargan a la composición con grandes volúmenes deshechos de todo rastro de vida humana, creando un conflicto en relación con el objetivo real de las construcciones.

Como pocas instituciones en nuestro país, la Casa de las Américas, en sus cincuenta y tres años de labor como aglutinadora de lo más importante del pensamiento y el arte contemporáneo latinoamericano, ha sido capaz de reunir una colección de artes plásticas y populares de más de dieciséis mil piezas que reflejan el desarrollo del arte de nuestro continente en los últimos tiempos. Durante la década de los ochenta y parte de los

noventa fue uno de los lugares de visita obligada para los fotógrafos de nuestro continente, pues a través de los concursos y exposiciones que se realizaban dedicados a la fotografía, los creadores tenían en la Casa un espacio para la divulgación de sus obras y el diálogo con sus colegas. Así, la fotografía pasó a ser una de las manifestaciones que mayor protagonismo posee dentro de la colección *Arte de Nuestra América Haydée Santama-*

*ría*, que con más de nueve mil obras en sus fondos, es capaz de reflejar los derroteros de este arte en nuestro continente durante las últimas décadas. /

[1] José Antonio Navarrete: *Aventuras plásticas: Fotografía autoral y modernidad en América Latina*. En *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Centro de la Imagen, 1996. p. 69.  
[2] Idem. p. 68.

Gabriel Díaz / *Del ensayo Los Pibes sin calma* / Fotografía / 1992 / [Colección Arte de Nuestra América] /



Nacho López / *Mujer guapa parte plaza por Madero* / Fotografía / 1953 / Colección Arte de Nuestra América /

## Imágenes de Chile/

Susana Mohammad Gattorno /

Un esquimal con un zorro blanco que acaba de cazar. *Imágenes de Chile* fue la exposición colectiva que abrió el Año Fotográfico en la Casa de las Américas el pasado 26 de abril. Un conjunto de veintitrés artistas chilenos formaron parte de este proyecto que, organizados por el grupo MICH (Museo Internacional de Chile) y bajo la curaduría del músico y teórico Christian Álvarez, discursó en torno a la enajenación y distanciamiento que el ser humano experimenta con determinadas realidades que no le son cercanas. Artistas como Josefina Astorga, Alexander Azúcar Rosas, Sebastián Barra, Alexis Llerenas, Felipe Contreras, Felipe Leal (Mr.Traffix), Héctor Vergara, Paulina Kim Joo, Nicolás Rupcich, Nicole Heredia, María del Pilar Quinteros, Rodrigo Galecio, Rafael Guendelman y Vicente Hernández, fueron algunos de los creadores que a partir de la fotografía y el videoarte nos acercaron a la visión que posee cada uno de ellos sobre el imaginario contemporáneo chileno.

El nombre de la muestra, proveniente del análisis descriptivo de una imagen perteneciente a un texto escolar chileno enfocado en la formación de los niños de establecimientos públicos de la educación básica, nos habla del total divorcio que, en ocasiones, experimenta la imagen ilustrativa con relación a lo que el propio texto nos está describiendo. Escoger una imagen de esta naturaleza supone un total distanciamiento para los infantes chilenos con relación a lo que leen, y por lo tanto la ilustración se convierte en exótica, lejana, mística. Se establece así una analogía entre este suceso en particular, la realidad chilena y la propia exposición, lo que justifica que se haya elegido un enunciado tan poco ilustrativo como título de la muestra en la Casa. *Chile, a pesar de formar parte de una misma matriz histórico-cultural que Cuba*, (parece faltar algo) *llamada Latinoamérica, ha quedado al margen, al menos desde la perspectiva chilena, alejados en una distancia política y social superior, quizás, a la ya enorme que nos presenta la geografía*. [1] Para el espectador cubano, acercarse a esta exposición representaba conocer una sociedad distinta, ajena, a partir de la mirada de jóvenes fotógrafos que, a su vez, nos muestran la idea que tienen ellos mismos de su propio contexto. Cada una de las fotografías nos deja ver el cuestionamiento constante que experimentan estos creadores con relación a su propia realidad, a lo que se está viviendo en Chile actualmente; de ahí que el enfoque social se mantenga como uno de los temas. Sin embargo, aunque ha cambiado el contexto, son nuevas las miradas que sobre él se dirigen.

La muestra está conformada por dos grupos bien reconocibles: los registros y las instantáneas. En el primero se encuentran todas aquellas piezas que se conformaron a partir de la intervención artística en el espacio urbano, muchas veces con un carácter efímero. La segunda, constituida por imágenes instantáneas de la vida cotidiana, evidencia las relaciones humanas que se establecen entre distintos grupos urbanos de la sociedad chilena.

Como parte de las celebraciones por el 54 Aniversario de la fundación de la Casa de las Américas, esta exposición, inaugurada en la Galería Latinoamericana de dicha institución, ha pretendido mostrar lo más contemporáneo de las artes visuales chilenas desde la mirada de un grupo de jóvenes artistas a su propia realidad.

[1] Colectivo MICH. Palabras al catálogo *Un esquimal con un zorro blanco que acaba de cazar*. Casa de las Américas. Abril-julio 2013.

Nicolás Rupcich / *República de Chile* / Foto digital / 2012 /



Vicente Hernández / *El cementerio de la playa de Reñaca* / Impresión digital /