

68. Elizabet Cerviño, *Peine de agua* [Cuba]  
69. Daniel Buren, *ST* [Francia]  
70. Sandra Calvo, *Arquitectura sin arquitectos* [México]

72. La curtiduría [México]  
73. Jean Katambayi Mukendi, *Simulen* [Congo]  
74. Regina Silveira, *Phantasmata* [Brasil]

71. Han Sungpil, *Tandem sequence Nam Ham San fortress* [Corea del Sur]

75. Dolores Cáceres, *No vendó nada* [Argentina]



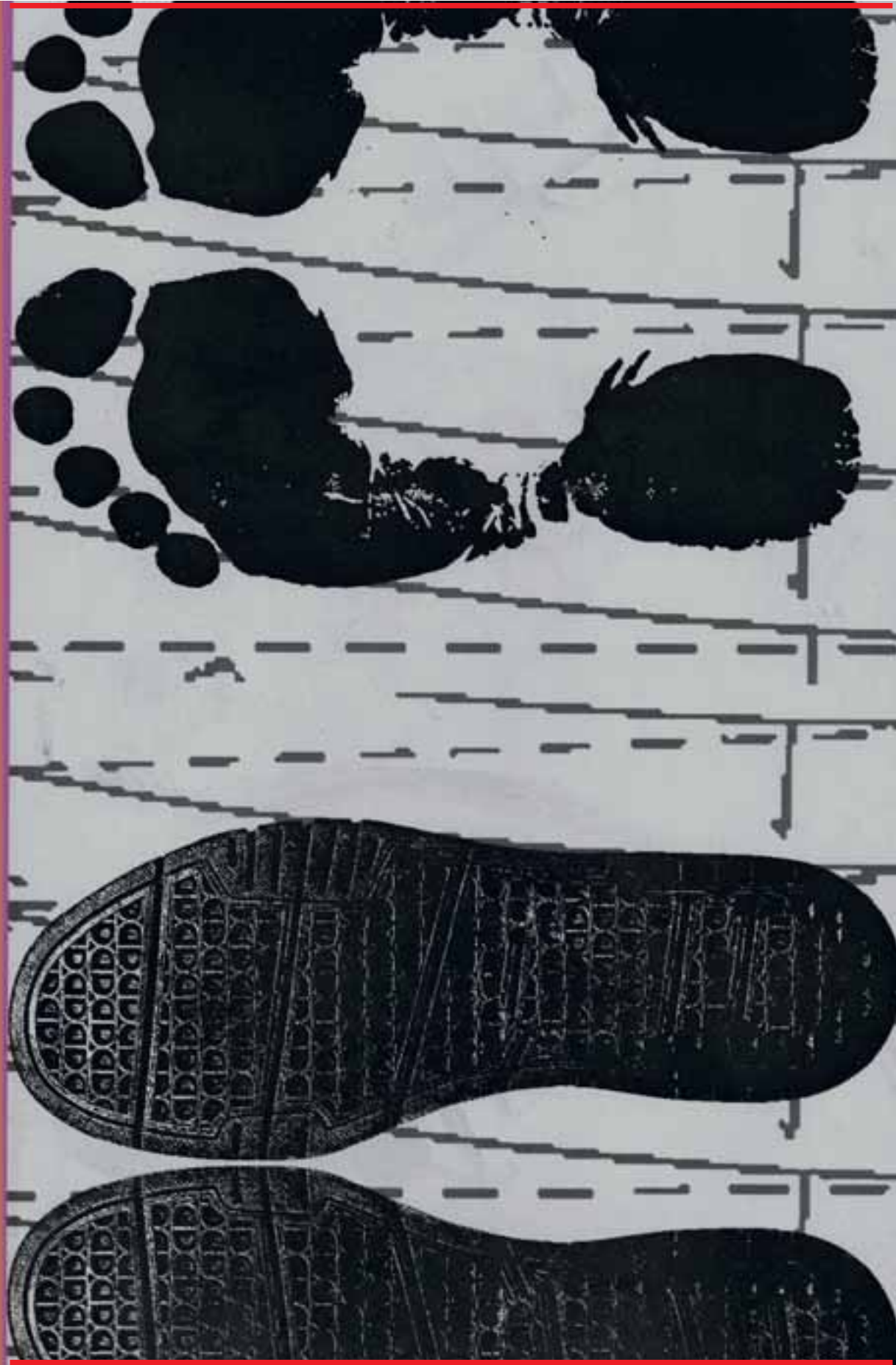
# NOTICIASARTECUBANO

## 5 · 2015

opiniones sobre la 12 Bienal de La Habana [1ra. parte]

Miñicas de Artcubano / Número 5 / Publicación mensual editada por el sello Artcubano Ediciones del Consejo Nacional de las Artes Plásticas / Dirección Rubén del Valle Lantara / Edición ejecutiva Isabel María Pérez / Jefa de redacción Sandra Sosa Fernández / Edición María Pizarra / Redacción María Pizarra, Ramón F. Cala, Rosana Martínez Benítez, Abel González Fernández y Virginia Alceda / Diseño Fabián / Fotos Juan Carlos Romo / Web Breñolosa / Comercial Toandra Maricabo Pérez / Impresión y Compañía de Beltrán Gramay / Papeles 0098 / Precio de venta 1 peso / Colaboraciones: / isab@artcubano.cu / sandra@artcubano.cu / maria@artcubano.cu / Perforada Fabián /

sumario: jorge fernández [2-5] / hilda maría rodríguez [6] / rocio garcía [6] / susana pilar delahante [7] / ramón f. cala [7] / neilson herrera ysla [8, 9] / frency [10] / ibis hernández abascal [10, 11] / adonis ferro [11] / josé manuel noceda [12] / stephanie noach [14] / giacomo zaza [14] / hector antón [15]



**[editorial]** Decir que la Bienal de La Habana tiene una deuda con la cultura cubana, ha sido una frase que se ha vaciado progresivamente de significación. Cuando hace treinta años se realizó la primera edición del evento, un joven equipo de curadores se propusieron estudiar la producción artística del llamado Tercer Mundo, ofreciendo la posibilidad de visualización y diálogo entre creadores de regiones periféricas. Así la Bienal fue ascendiendo escalonadamente para posicionarse entre las exhibiciones fundamentales de arte contemporáneo, y convertirse en referencia de megaexposiciones e investigaciones que abordan la bienalografía. La recién finalizada edición del encuentro, aportó una nueva organización encaminada a activar micropúblicos y a desanclarse de los modos habituales de legitimación. La novel estructura, ha incitado a la polémica por su descentralización y aparente disolución de la muestra central, frente a otros grandes proyectos que llamaron la atención durante la 12 Bienal de

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

[Equipo de Redacción *Noticias de ArteCubano*]

[pág. actual]

1. Michelangelo Pistoletto, *Terzo Paradiso* [Italia]

[pág. siguiente]

2. Peter de Cupere, *El olor de un extraño* [Belgica]

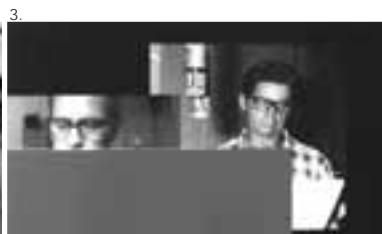
3. Felipe Dulzaides, *A un paso del corazón* [Cuba]

4. Nikolaus Gansterer, *The Eden Experiment II* [Austria]

5. María Jerez, *El extraño caso del espectador*, con El ciervo encantado, [España]

6. Omar Estrada, *¿Y por qué la luna?* [Cuba]

7. Joseph Kosuth, de la serie *A gramatical remark* [Estados Unidos]



5.

6.



1.



7.

[jorge fernández]

**La 12 Bienal de La Habana ha implementado una estrategia encaminada a sacar la Bienal a la calle ¿Cuáles han sido los resultados de esta propuesta?**

La Bienal de La Habana es un proyecto de equipo, cuyo concepto curatorial emana de un trabajo de investigación previo. Si complejo es garantizar la producción y la presencia en Cuba de los artistas, más complicado resulta definir una línea curatorial, cuando en el mundo se realizan tantos eventos de esta naturaleza. Por eso constituimos una suerte de observatorio para estudiar lo que estaba sucediendo en bienales de otras regiones. Haciendo un recuento del proceso de la duodécima edición y al mirarla desde la corta distancia que nos separa de su conclusión, me siento muy satisfecho con los resultados alcanzados. Cuando estableces una

curaduría de este alcance y trabajas con un arte “vivo” y cuentas con las condicionantes que encuentra un artista al llegar a un contexto diferente al suyo, los resultados siempre son desiguales. Sin embargo, considero que la inmensa mayoría de los proyectos quedaron tal como fueron pensados desde el comienzo.

Nuestro concepto de Bienal no se quedó en el arte participativo vinculado al espacio público; el interés fundamental estuvo en entrar en las comunidades, trabajar con los tejidos urbanos, pensar en las relaciones que se establecen con los micropúblicos y las micropolíticas. Lo importante era generar colaboración y partir, no ya del arte *per se*, sino penetrar los mundos y campos que genera la creación en sí misma no circunscrita a un criterio reduccionista de lo que entendemos por arte.

Este concepto implicaba hacer una Bienal riesgosa, no nueva pero sí como la metáfora del caminante por la cuerda floja, pues estábamos asumiendo una radicalidad que significaba invo-

lucrar a directivos y profesionales de diferentes manifestaciones del arte y de otros saberes en los proyectos que generábamos: gente de aquí y de otras partes del mundo capaces de dialogar en torno a ideas compartidas. Para nuestra Bienal fue esencial el cuestionamiento de la mega exposición, lograr que las obras surgieran en el lugar donde pudieran desarrollarse y desechar el espacio tradicional de gestación del proyecto artístico. Más allá del concepto de *site specific*, prevaleció el concepto de *public specific* al situar su participación en la propia creación junto al artista. A su vez estábamos distanciándonos del modelo clásico de Bienal.

**¿Finalmente se cumplió la intención de la Bienal de convertir el espacio público en un espacio de democratización?**

Recientemente, al leer una entrevista que le hiciera el artista e investigador mejicano Pablo Helguera al teórico y curador de origen canadiense Stephen Wright, este decía que cree en un arte clandestino, que está por debajo del

radar, que apenas se ve, que trabaja y se pierde en la propia trama de su investigación y va más allá del sentido que tenemos de “público”. Su estrategia está en buscar una conexión con lo útil de manera furtiva. Por eso esta Bienal trascendió el sentido de lo público; fue la Bienal de las microeconomías, de las intersubjetividades, de trabajar en las comunidades que no solo son barriales; sino desde la perspectiva de la territorialidad, más allá del espacio físico. Ello nos lleva a transgredir otro concepto que es el de la tradicional visibilidad, al fundirse la obra de arte en la vida misma, en el arte que se genera, en lo sutil de la creación y la existencia humana.

Pongo como ejemplo al artista colombiano Nicolás Paris, quien tiene una gran experiencia en la relación arte y educación, y cuyo proyecto en La Habana fue *La revolución mental o ejercicios por demostración*. Él trabajó con algo tan complejo como es el sistema de enseñanza primaria en Cuba con metodólogos, instructores de arte, estudiantes y profesores. Paris generó su

obra a partir de la vivencia de la realidad cubana y en una conversación que sostuve con él, me comentaba que su estrategia no era dejar un objeto regodearse en un registro de lo sucedido, sino crear herramientas de edificación y construcción colectiva. Él consideró sus resultados de mucho valor, con textos, imágenes y la experiencia compartida en la estructuración de narrativas desde el dibujo y el aprendizaje de lo supuestamente conocido: encontrar la palabra como material plástico y la producción reflexiva como resultado final.

Asimismo, el proyecto *Arena de evolución* del artista belga Koen Vanmechelen, tuvo una concepción interdisciplinaria, donde dialogaron científicos y profesionales de otros campos a partir del rescate genético y devolución a Cuba de una raza pura del pollo auténtico del país llamado Cubalaya. Este trabajo activó el espacio del Museo Felipe Poey de la Universidad de La Habana, portador de una excelente colección de ciencias naturales, menos conocida que lo que

se debiera. El proyecto referido convocó a inmúnólogos, genetistas, filósofos, antropólogos, artistas y comunicadores de gran nivel científico a intercambiar en torno a la conservación, la protección, la identidad, la diversidad, la fertilidad, la inmunidad y el desarrollo humano.

En esta voluntad de llevar la Bienal fuera de los entornos establecidos de exhibición, incorporamos también el mundo de la promoción literaria. Tuvo una excelente acogida la obra del hindú Shilpa Gupta en la Biblioteca Rubén Martínez Villena de la Habana Vieja. Su investigación reveló las causas del uso de seudónimos por escritores internacionales y cubanos. En ello trabajaron expertos de la Isla que indagaron sobre el tema de los seudónimos dentro de la literatura y cómo se producen; incluso, supimos de muchos autores clásicos cuyos nombres creíamos que eran originales y resultaron seudónimos utilizados por ellos.

En la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, el estadounidense Joseph Kosuth, con su obra *A*

*gramatical remark*, creó una conexión entre textos filosóficos de Wittgenstein con pequeños pasajes de la novela *Paradiso* de José Lezama Lima: algo de una connotación extraordinaria. Es una gran noticia que uno de los más relevantes exponentes del arte conceptual incorporara a su repertorio, fragmentos de la narración de una de las novelas más grandes que se han escrito Cuba, y esto lo propició la Bienal.

Siguiendo esta línea, Yornel Martínez convirtió el espacio de la Librería Fayad Jamis en una obra para generar un diálogo entre escritores y artistas que han tenido la literatura como referencia en sus procesos de trabajo. A la ya conocida colección de *P350* diseñada por Martínez, se unieron las ediciones promovidas por Reina María Rodríguez bajo el título *Torres de Letras*, o la curaduría que hizo Elvia Rosa Castro con libros objetos donde reunió a varios artistas que han trabajado este tema como Eduardo Ponjuan [uno de sus iniciadores], Glenda León y Sandra Ceballos, entre otros. Especial interés suscitó la

pieza de Jesús Hernández, quien construyó con los lomos de los libros colocados en los exhibidores, los nombres de autores que han hecho época en la historia de las letras cubanas. Y fue de gran interés la muestra de una buena parte de los libros producidos por la *Editorial Alias* del creador mexicano Damián Ortega, con traducciones de libros de artistas.

Asimismo, la artista peruana Verónica Wise hizo su obra en la casa de abuelos *Nueva Vida*, ubicada en el barrio de Santo Ángel. Allí convivió con personas de muy avanzada edad y luego los acompañó hasta sus casas. Son conmovedores las reflexiones de cada uno de ellos sobre la vejez y el sentido de sus vidas. Como resultado quedó una excepcional instalación de video y sonido en la que se incorporaron objetos que se generaron del contacto que tuvo con los ancianos: se produjeron verdaderas bitácoras de vida.

[> a página siguiente >](#)





[hilda maría rodríguez]

¿Qué opina sobre la nueva proyección de la Bienal de La Habana, teniendo en cuenta la propensión de la misma hacia las “obras invisibles”, los escenarios difuminados, la participación de artistas primermundistas de renombre internacional...?

Primero, pienso que no es una nueva proyección. Esa voluntad de traspasar las instituciones, dimensionar el espacio público y desear la inserción social ha estado presente, aunque de manera puntual, desde las primeras ediciones, y con mayor intención en la séptima y octava citas. Quizá sería mejor hablar de que esa orientación hacia los escenarios difuminados –como ustedes denominan– ha sido en esta edición de mayor peso y evidencia. Considero que es una tendencia natural de las prácticas y metodología artísticas, concebidas desde el activismo social, lo cual resulta pertinente. Lo que inquieta es el resultado que no trasciende más que en los dispersos lugares escogidos y las dificultades para desarrollar a plenitud los proyectos propuestos y aprobados. Sería conveniente analizar el alcance real de las acciones, la pertinencia de los proyectos en relación con las condiciones objetivas y subjetivas del contexto y, por supuesto, hay que insistir en la información, promoción y divulgación de las acciones e intervenciones en sí, su naturaleza, para que se comprendan las esencias que distinguen a un proyecto curatorial con tales miras u objetivos.

Es válido que la estructura curatorial de un evento como ese, se proponga romper linealidad en su decurso, desee salir de la “vidriera”. Ese no sería un problema, si lo que sucede alcanza la resonancia que corresponde a la naturaleza de esa estructura dinámica, a la que quizá el público y nuestro contexto no están habituados. Ello, por supuesto, supone una labor ardua: es compleja, porque precisa de la comprensión, colaboración y de la respuesta expedita, todo lo cual cuesta mucho lograr. Me atrevo a afirmarlo por haber tenido la experiencia. Merece la pena repasar, repensar y valorar qué funciona en nuestro sustrato sociocultural, sin que ello implique facilismo y complacencia. Tampoco hay que inventarse molinos de viento, pero hace falta objetividad, para no desbordar las verdaderas posibilidades, no sobrepasar las capacidades y saber identificar las alcanzables. Eso es simplemente el estudio de factibilidad, en toda su extensión. Por otra parte, la escogencia debe ser atinada, como atinados los compromisos que se contraen, porque a veces ellos empañan la real dimensión de lo que se proclama.

Supongo que sobre ese último aspecto sugiere la segunda parte de la pregunta. Quiero recordar que tampoco es nueva la idea de invitar a creadores de renombre internacional y que no son precisamente del Sur. Ello depende de la correspondencia con la ideología del evento y no hablo de ideología política, en esa tendencia que tenemos de reducir términos y conceptos. El problema está, en todo caso, si se asumen compromisos que devienen impostados, y ciertamente las invitaciones con gratitud conceptual no aportan; pero si hay articulación, correspondencia y no complacencia, tampoco hay agravio. No obstante considero que corresponde al *staff* encargado de pensar la Bienal, el corte analítico sobre la pertinencia de la inclusión de tales artistas dentro de los OBJETIVOS y

cartografía de la Bienal, cuyo diseño seminal ha estado más vinculado a las propuestas emergentes y particularmente las pertenecientes a los escenarios del Sur. De todas formas, solo contamina lo que no está bien insertado.

Estos tiempos de transversalidad, de desplazamientos y cruzamientos de saberes y de capital simbólico pueden admitir relocalaciones e inclusiones que tributen al enriquecimiento y dinamización de los postulados propuestos en un momento determinado.

En todo este concierto de ideas, la crítica tiene también su responsabilidad en las evaluaciones de eventos de esta magnitud, pero tiene que ser desde el conocimiento real de sus proyecciones y el respeto, para complementar los puntos de vista de quienes ya tienen historia en la intrahistoria de la Bienal de La Habana. En última instancia, el valor de convocar está en desarrollar la escucha cauta de todas las partes.

¿Cómo vio usted la relación entre la muestra oficial de la Bienal de La Habana y las exposiciones colaterales?

Primero prefiero no usar la clasificación de oficial, teniendo en cuenta la estructura de eventos como este. Está la muestra de la Bienal que corresponde al diseño curatorial bajo un espíritu determinado y entonces, las exposiciones y acciones que viven de manera paralela, de artistas cubanos y extranjeros. Ahí entran los estudios que abren sus puertas, los talleres, las exposiciones conocidas como colaterales, que suelen ocurrir en las galerías que no forman parte del esquema de la Bienal; definido desde el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.

Respondiendo a la pregunta: sí no hubo relación, dependió de la estrategia seguida o su

[rocío garcía]
18. René Franciso Rodríguez, <i>Entrópia</i> [Cuba]
19. Rocío García, <i>The Missions</i> [detalle] [Cuba]
20. Carlos Montes de Oca, <i>Deconstrucción del horizonte</i> [Cuba]



18.  
19.  
20.

ausencia, de la naturaleza de la promoción y divulgación, pero sobre todo de las desproporciones visibles en todos los sentidos.

¿Considera atinado el que los artistas hayan participado a un mismo tiempo en varios proyectos, algunos de mayor y otros de menor calidad?

Lo que no tiene sentido está en las presencias con falta de la calidad. Evidentemente las orfandas están en las supuestas curadurías y la colegiatura. Bueno, también están en la responsabilidad de los artistas con su propia obra, más allá del deseo lícito de participar notablemente. Lo que resulta lamentable es la sospecha de un pensamiento desmedido puesto en el “mercado”. Por supuesto, no todo debe quedar en un amasijo negativo y mediocre. Hay de bueno que distinguir y connotar, como en toda vida.

La validez de cualquier proyecto no se encuentra en la osadía y la altisonancia. Está en la articulación del pensamiento entrenado, en la colaboración profesional, en los criterios y concepciones asentados en la experiencia. Un evento como este no puede ser asumido como una “carrera”, y entiéndase el término en todas sus posibles interpretaciones. Y me refiero a todo el conjunto del evento, más allá de unas y otras clasificaciones creadas para exhibiciones, proyectos y acciones.

Hay mucho talento, pero nada es más ingenuo ni pernicioso que su depreciación por falta de tino.

Me despegaré de las preguntas, aprovechando el privilegio que me otorga esta oportunidad para colocar unas pocas observaciones acerca de lo que parece estar ausente, lo cual sí bien se refleja en este evento, lo trascienden, como trascienden al Centro de Arte Contemporáneo Wifredo

¿Qué piensa de la finalizada Bienal de La Habana?

Yo realmente la muestra oficial nunca la entendí, no sabía de qué se trataba, a lo mejor es desconocimiento o que no indagué con exhaustividad, pero sinceramente no comprendí cuál era la muestra oficial y cuáles eran los artistas invitados, ni dónde estaban ni de qué iba todo el proceso, aunque sé que en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam hubo algunas cosas. Pero en general me parece que resulta raro que el público no comprenda de manera general la esencia de la Bienal. Después cuando vi cosas me pareció todo muy caótico, aunque sí creo que hubo cosas positivas como que mucha gente joven participó, y quien no fue invitado a la muestra oficial de la Bienal pudo en las colaterales expresarse de alguna manera.

Considero que la Bienal fue muy caótica, a veces no se sabía qué estaba pasando, la información no llegaba u ocurrían cosas incoherentes. Por ejemplo, yo participé con un proyecto en Factoría Habana, donde según me dijeron, las muestras allí ubicadas no podían ser catalogadas como colaterales; no conozco la razón de esa exclusión. Pero a otras personas que estuvieron en *Zona Franca* les dieron credenciales y sí fueron incluidos en las muestras colaterales.

Creo que hubo proyectos con muy buenas intenciones, pero no creo que hayan estado del todo resueltos. Por ejemplo, la idea del proyecto del Malecón me parece muy buena, pero la verdad es que me quedé con una insatisfacción muy grande. Pienso que a ese proyecto

Lam que organiza parte de él. Tiene que ver con lo que considero fisuras en el sistema encargado del trabajo cultural, sus instituciones y el papel de las subjetividades en este complejo universo.

Es importante reconocer que resulta estratégicamente viable convocar a quienes, desde sus saberes, pueden ofrecer análisis de interés, que ayude a encaminar cualquier proyecto, pero es sobre todo válido para encarar y otorgar coherencia al trabajo permanente. En todo caso la convocatoria otorga las ganancias propias de la sinergia. No se trata de crear *forums* romanos, pero la consulta es constitutiva de la deseada pluralidad que, colegiada debe conducir a consensos vastos.

La abundancia está también en las disparidades, en los riesgos, pero hasta para equivocarse se precisan el conocimiento y la experiencia. La suficiencia y las habilidades se adquieren con y en el ejercicio sistemático y deben superar lo circunstancial, lo eventual. Ello es válido para todos los que cultivamos –incluyendo a los que se inician– el ejercicio de la crítica y la curaduría.

La labor de hacer circular valores de la cultura debe estar precedida de la comprensión de los procesos que intervienen en ella, desde la creación misma. Ello permite juzgar o justipreciar dichos procesos, en la medida que corresponde. Pero el saber tiene que ir acompañado –inexorablemente– de la mesura, la modestia y la ética. Tanta falta hacen, pero suelen quedar en meras abstracciones. En la articulación de cada eslabón de la “cadena”, con todo y diferencias, está la clave. Y ya sabe que no es solo un lugar común, pero es sobre todo recomendable, para poder seguir creyendo en la utilidad de lo que hacemos. /

esas acciones logran democratizar algo, porque fueron simplemente estrategias que no llegaron a ningún lugar aunque a lo mejor a las personas les fue divertido. Sinceramente respeto a los artistas, pues se nota que se prepararon y trabajaron, pienso que mucha gente estaba en función de lo que iba a suceder y de la supuesta apertura. Yo puedo pasarme años trabajando para una exposición, pero cuando noto que un proyecto fue hecho en una semana me resulta frustrante y poco profesional. Me refiero no solo a obras en sí, sino también a intenciones que por la amplitud de espectro se desarrollaron muy a la ligera, independientemente de que las cosas espontáneas salen muy bien, pero siempre detrás de eso debe haber un trasfondo, un sustrato. /

[susana pilar delahante]

¿Qué aspectos positivos y contradicciones encuentras en esta edición de la Bienal de La Habana?

Positivos: Logró una afluencia de público mucho mayor que la edición pasada. Contradicciones: Actividades paralelas disiparon la atención.

¿Crees que hubo una interrelación entre la muestra oficial y los proyectos colaterales presentados?

Sí. Ambos compartieron igual tiempo y espacio. ¿Consideras que la Bienal logró dinamizar e implementar acciones importantes en el espacio público como se propuso en sus objetivos curatoriales?

Sí. Pienso que superó las expectativas. La opinión pública ha sido muy positiva. /

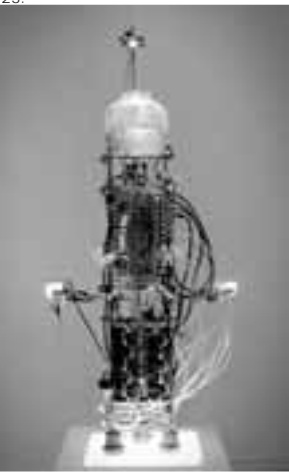
21.



22.



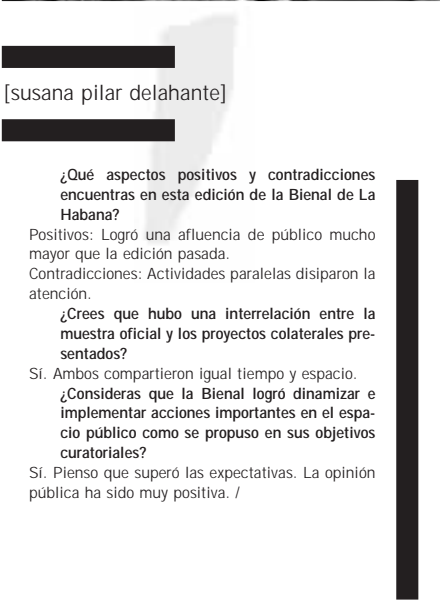
23.



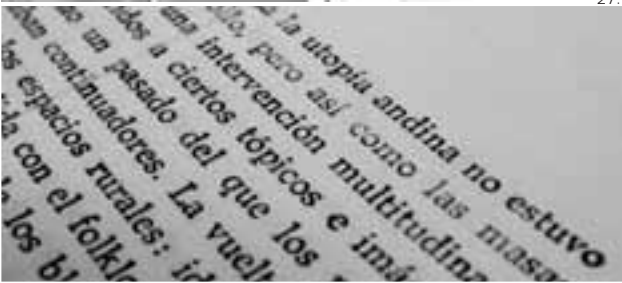
24.



25.



26.



27.

- 21. César Cornejo, *Museo de Arte Contemporáneo de La Habana* [Perú]
- 22. Gregor Schneider, *White Torture* [Alemania]
- 23. Gilberto Esparza, *BioSoNot 1.0* [México]
- 24. Koen Vanmechelen, *Arena devolución* [Bélgica]
- 25. Guisela Munita, *80 sillas para contemplar la espera* [Chile]
- 26. Renán Rodríguez, *Proyecto cultural Arte, Industria y Paisaje* [Cuba]
- 27. Eduardo Basualdo y Sofía Bothlingk [Argentina]

[ramón f. cala]

La 12 Bienal de La Habana se diseñó para la ciudad, hiperbolizó un relato visual disperso, estableció escenarios y erigió púlpitos para la pugna de los discursos dominantes/dominados y marginales/marginados. Entre la idea y la experiencia se infiltraron –como amantes rencorosos– el saber hacer contemporáneo y el caos propio de la vulgarización simulativa y cínica. En un mapa tan creativo y múltiple como espectacular y carnavalesco, no fue difícil determinar que la duodécima Bienal construyó un archipiélago de fragmentos, de islotes esparcidos, de narraciones tatuadas en la piel de una capital que se entregaba sin demandas ni advertencia a los riesgos de perecer en el intento.

Muchos hemos perdido la capacidad para asombrarnos, otros siquiera se sobresaltan ante una trama visual contemporánea que se concibe para llevarnos a sentir el placer de lo absurdo y lo incoherente en un mundo saturado por las mediaciones tecnológicas e intereses de mercado. Por mucho somos reos de la disonancia y la superficialidad del show, mientras se nos vuelve una rareza hallar obras despojadas del mimetismo y la opacidad de la retórica. La Bienal [realmente no solo] confirma aquella sutil observación que hiciera Lévy Manovich: el arte en el siglo xx [el xx lo heredó] renunció a un objetivo esencial: crear ilusiones. Siguiendo esta certeza intentamos cambiar la estrategia de consumo. Ya no parece tan ilógico “disfrutar” la monotonía de una narración sin coartada, de una visualidad amorfa, que pudiera darnos la conexión necesaria con el sinsentido y la fragmentación: sería un pasaje casi seguro hacia las fórmulas individuales, hacia un arte desterritorializado y de imaginarios atravesados por paradigmas mercantiles.

La Bienal fue catalejos y show, dudas del estatus, perfiles inasibles y censura por saturación, a veces la audacia y a veces el tedio, espejismo y goce de poder. Ambigüedad de una realidad implícita y subterránea, realidad forzada y aparente al fin. De pronto se nos mostró como un escenario sin estabilidad propia, en el que las relaciones continuas entre la producción de sentido y el contexto se tornan sumamente críticas, adquiriendo algún valor [salvándose quizás] en las proyecciones individuales. En esta encrucijada resurge una cuestión debatida, pero aún no resuelta: ¿Cuáles son los límites reales de las ideas y las posibilidades de las experiencias? /



### [en piel de gourmet]

frequency /

Tras la Décima Bienal de La Habana publiqué "Del Rococó al Agromercado"[1] y su esencia no ha cambiado: a seis años de su salida y de haber circulado entre varios especialistas del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y del Consejo Nacional de las Artes Plásticas [CNAP]. "Del Rococó..." mostró mi preocupación por algunos de los desaciertos teórico-prácticos de la única Bienal que se celebra cada tres años, que nos visibiliza ante nuestra sociedad y hacia el plano internacional que nos tome en cuenta; y eso deja una huella cultural. Pero en el 2015 resulta más preocupante, porque es como seguir errando; y cuando el error se repite más de tres veces –2006, 2009, 2012 y 2015–, no es un error: es un patrón.

Muchos han seguido pensando la Bienal como un posible portal a las supuestas anunciaciones en el *inside* cubano y desde la brújula norteña. Y casi todos, de algún modo, "afilando los dientes" preparando la mesa para colmarla tras algún negocio "bienalero".

En medio de otras coyunturas, cierta traba en la búsqueda de soporte financiero para su producción, precariedad de los espacios y de casi toda su infraestructura, incapacidades internas de la organización, desconocimiento casi total de cómo lidiar con la ineficaz burocracia que todo lo colma, restricciones con instituciones extranjeras patrocinadoras, limitaciones aduanales, exceso de politización, etcétera. Todo ello ha dado al traste con un evento convertido más en una feria de arte que en una "Bienal", que detrás de cualquier esfuerzo curatorial se jacta con la presencia de "dinosaurios" internacionales del arte que en nada enriquecen la esencia del evento, son sólo medallas en el pecho con las glorias pasadas.

La duodécima feria de arte que fue esta emisión, hizo más explícito ese casi desagradable cabildeo o *lobby* de artistas con *dealers* de arte, curadores, críticos o galeristas, en una suerte de pasarela que muestra una de las paradojas del arte: que para muchos ha pasado de ser un medio de liberación espiritual y producción profesional, lo que incluye el sustrato económico, claro está; para convertirse en una competencia mercantil regida por una ferocidad digna de cualquier jauría hambrienta, donde se evidencian falacias y poses –no posturas–, engaños bajo el nombre de un arte entrecomillado, alarde de status social y económico –este proceso ha venido *in crescendo*, estableciendo una diferenciación clasista dentro del mismo campo artístico, con las sonrisas y pasadas de manos sobre el hombro de algunos y la mirada desdenosa o las frases demagógicas, falsamente prometedoras, hacía muchos artistas considerados "de relleno"–, pocas conexiones con proyectos de envergadura cultural y casi nada de compra por Museos y coleccionistas. Porque la Bienal colapsó tras un proceso de crisis que evolucionó desde su edición en 1997 y que fue más evidente en el 2009.

La 12 Bienal de La Habana agoniza en medio del chasco económico y el reparto de dominios en la nomenclatura del Poder de una isla que "parece que se mueve" en su inmovilidad. Y en ese "movimiento" se pretendió extendida

hacia espacios urbanos con un tema que es un mero juego retórico del lenguaje [entre la idea y la experiencia], porque en el fondo es casi lo mismo que se viene haciendo desde hace tres bienales pero con diferentes "nombres": un populismo y un camaval de sin afeites, la cosmetización o aligeramiento de los "significados", aparente arte de cambio que nada transforma, propuestas correctamente políticas o resultado de compromisos ya establecidos, mas no por sus riquezas artísticas en muchos casos. Su proceso interno opera invitando artistas específicos, a la vez, reciben alguna que otra propuesta fuera de sus invitados; pero no está demostrando conocimiento sobre creadores medulares según el tema que proponen [o está expresando un secretismo que reviste otros estados de intereses personales, pero no curatoriales serios]. Lo que cercena desde antes la posibilidad de contar con artistas y curadores, cubanos o extranjeros, que se hayan en activo en este siglo XXI, experimentando con tópicos, herramientas y procesos como los que la Bienal supuso y con un reconocimiento internacional por ello.

En los exiguos espacios sedes mucho pasó con más penas que glorias. Porque las muestras colaterales colmaron casi todo debido a otra operación sin pensamiento curatorial alguno, con el "vengan todos" para la mayor exposición de arte cubano jamás hecha con menor calidad. Todo pensado para "posicionar" a los artistas cubanos con más rimbombancia y circo que los del núcleo central de la Bienal.

Varias obras oficiales del evento, algunas de ellas tal vez humildes, pero más interesantes que el aspaviento vacío de otras, no "funcionaron" todo el tiempo bajo el pretexto de los problemas técnicos –cuando se trataba de obras programadas o multimediales– o de la ausencia de coordinación y cuidado de las mismas por parte de especialistas, curadores y artistas; en medio de un destroz informativo, organizativo y en general cualitativo. Por lo demás, se evitó bastante el cuestionamiento y lo que olera a incómodamente político, aunque algunas propuestas lo tuvieran de base. Al parecer porque el manto protector de lo que inquiere desde el arte ha sido filtrado hasta la médula.

Ya la coyuntura "lanzadera" que fuera antes la Bienal, sobre todo del arte cubano, murió "como la flor": sin agua nutriente. Hace rato que el arte cubano dejó de ser un *boom*. Y otros contextos han seguido adelante mientras Cuba reproduce su descabro: tal vez hoy más llamativa por las circunstancias que marcan al contexto geopolíticamente, que en lo artístico y cultural. Estos análisis requerirían más espacio que el de esta columna, por lo que me propondré, al menos, otra entrega sobre el tema. Mas sí es lapidario el hecho de que la Bienal de La Habana puede que haya muerto, o como planteara hace seis años, se haya transformado en ese ferial "Agromercado", ante los ojos curiosos por ver qué le depara a nuestro espacio, con conceptos trazados como "ejes" temáticos que se ahogan en su propia tinta. /

La Habana, Julio de 2015

[1] Publicado en: www.cubaencuentro.com>Abril de 2009.

10> miento" se pretendió extendida



[ibis hernández abascal]

¿Cómo se insertan los proyectos individuales de la Bienal [Ejemplo: Casablanca, Parque Trillo, Pabellón Cuba, etcétera...] dentro de la dinámica general del evento?

Es difícil responder a esta pregunta porque no sé exactamente a qué te refieres con "proyectos individuales". Sé que no se trata de exposiciones personales porque no las tuvimos en esta Bienal; supongo entonces que te refieres a aquellos proyectos que aparecen en el catálogo como colectivos pero que no fueron curados por el equipo de la Bienal en pleno sino por sólo uno de sus miembros, o bien, por colegas que trabajan en otras instituciones o de manera independiente y decidieron presentar sus iniciativas al equipo del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, con vista a su posible inserción en el cuerpo de la Bienal. Sin embargo,

si así resultara, no entiendo por qué incluyes como parte de estos "proyectos individuales" lo ocurrido en Casablanca, que no se corresponde con ninguna de las dos variantes mencionadas porque en su concepción intervino todo el equipo del Centro. Siendo así, creo importante aprovechar la oportunidad para esclarecer que existen diferencias entre un proyecto como el concebido por Dannys Montes de Oca y Royce W. Smith para el Pabellón Cuba, lo sucedido en Casablanca, y el Taller Interdisciplinario en el Barrio Colón [por citar tres ejemplos que arrojan luz al respecto].

En el primer caso, un miembro del equipo curatorial de la Bienal y un colega extranjero invitado, concibieron y diseñaron un proyecto de *site specific* que fue sometido a la consideración del equipo de curadores para su discusión, ajuste y posible aprobación. El proyecto ya incluía una lista de artistas y esbozos de las diferentes propuestas, de modo que la participación del resto del equipo en su concreción fue prácticamente nula, sobre todo, si se compara con la curaduría de Casablanca, donde se congregaron procesos de trabajo y obras de creadores sugeridos por los diferentes miembros del grupo. Y es que, a partir de un momento, el total de los proyectos seleccionados fue ubicado en los distintos espacios, territorios y sitios puntuales sobre los cuáles la Bienal tenía previsto incidir, y en consecuencia, por razones de orden práctico, se nombró a un curador [o a un curador asistente] como coordinador de cada lugar; y digo que, como es natural [y a su vez conveniente], son diversos los puntos de vista, sensibilidades, y modos de percibir y entender los procesos del arte contemporáneo. No obstante, la inserción de todos estos proyectos tendió a descentralizar la curaduría de un modo no arbitrario, y a diversificar ideas,

los grados de participación. Por otro lado, si bien la inserción de esos "proyectos individuales" puede justificarse a partir de premisas de carácter general [me refiero a aspectos tomados en cuenta al evaluar cada proposición recibida, tales como su pertinencia conceptual y su viabilidad en términos prácticos], el equipo curatorial tuvo en cuenta argumentos más específicos en cada caso, de acuerdo con sus respectivas particularidades y contribuciones. Algunos de estos proyectos aportaron, incluso, resultados de investigación imprevedibles para el conocimiento de territorios y de fenómenos complejos que la Bienal de antemano tenía previsto abordar. En este sentido podría mencionar *Mapeando el Parque Trillo* [liderado por los profesores y arquitectos Adrián González y Liset Hernández, con la participación de estudiantes de arquitectura], y el *Taller Interdisciplinario en el Barrio de Colón* [proyecto artístico académico desarrollado bajo la dirección de reconocidos arquitectos, con la participación de estudiantes de arquitectura, arte y diseño] que sirvieron de plataforma a procesos abiertos por otros artistas invitados. También proyectos como *Montañas con una Esquina Rota*, *La Opera de Cubanacán* y el *Museo Orgánico del Romerillo* [entre otros], fueron curados con total autonomía e incorporados a la estructura de la Bienal tras el análisis correspondiente, aunque no siempre con la aprobación unánime del equipo curatorial, en cuyo seno suelen tener lugar largos e intensos debates, dado que, como es natural [y a su vez conveniente], son diversos los puntos de vista, sensibilidades, y modos de percibir y entender los procesos del arte contemporáneo. No obstante, la inserción de todos estos proyectos tendió a descentralizar la curaduría de un modo no arbitrario, y a diversificar ideas,

abordajes discursivos y modos de aproximación a lo referendado en la plataforma curatorial.

#### ¿Cómo han sido recepcionados estos proyectos por la crítica especializada y el público?

Tampoco es fácil para mí responder a esta pregunta, sobre todo, cuando conocemos que algunas revistas especializadas que enviaron correos a la Bienal no han publicado todavía al respecto y, de igual modo, porque no tengo certeza de haber revisado todo lo divulgado nacional e internamente en otros tipos de publicación y soporte. Ahora bien, no me sorprendería que una vez hecho el balance habitual, se corrobore lo sentenciado en el refrán popular: "Palo porque boga y palo porque no boga", recogido por Hilda María Rodríguez en un artículo sobre la Octava Bienal años atrás.

Dejando a un lado lo anterior y tomando en consideración conversaciones informales con colegas más y menos cercanos, te puedo adelantar que he recibido hasta el momento criterios favorables y no favorables: unos, con el debido conocimiento de causa y basados en argumentos consistentes: otros, que entreveran confusamente lo correspondiente al programa de la Bienal con el programa de los proyectos colaterales, ya sea para adjudicar al equipo del Centro méritos o desaciertos que no le corresponden, o lo que es peor, para cuestionar, sobre la base tal confusión, la correspondencia entre los propósitos y resultados del proyecto instrumentado por sus integrantes. En lo que concierne específicamente al proyecto concebido por el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, he recibido opiniones contrastantes, cuyo fundamento, según he podido ver, guarda relación con la noción de arte contemporáneo y de modelo de Bienal que cada cual defiende. Sería justo añadir que, más allá de

los criterios emitidos por quienes ejercen la crítica y por el público habitual, me han conmovido los comentarios de personas cuyos vínculos con el arte contemporáneo habían sido hasta ahora superficiales e infrecuentes; me refiero a vecinos de Casablanca, Centro Habana y Arroyo Naranjo, que devinieron entusiastas colaboradores y coparticipantes en proyectos de distinto perfil.

#### ¿Cuáles crees que hayan sido los logros y deficiencias de la Bienal con respecto a sus objetivos curatoriales?

En realidad, no creo que haya transcurrido el tiempo necesario para que, con la debida distancia crítica, pueda ofrecerte una respuesta al respecto. Podría destacar, sin embargo, lo que para mí ha sido uno de sus mayores logros: haber podido llevar a vías de hecho un proyecto cuya génesis venía gestándose desde finales de los años noventa, cuando preparábamos la Séptima Bienal. Durante las discusiones que darían lugar a los temas y problemáticas abordados tanto en esa edición como en las posteriores, se manejó en reiteradas ocasiones la idea de diseñar un evento de naturaleza totalmente efímera, relacional e interdisciplinaria, capaz de involucrar [ya no como simples espectadores] a sectores poblacionales muy amplios, y al mismo tiempo, la posibilidad de aprovechar y poner en valor lo que nuestro reducido contexto de producción provee [me refiero, por ejemplo, al talento cultivado dentro de los más disímiles campos del conocimiento, incluido, obviamente, el terreno del arte en sus diversas manifestaciones]. Pero por múltiples razones, muchas veces ajenas a la voluntad del equipo curatorial, estas ideas fueron desestimadas y prevaleció como formato la exposición, dejando un estrecho margen a otras posibilidades que, no obstante, marcaron presencia a través de pro-

puestas puntuales. En esta duodécima Bienal fue posible invertir los términos y llegar mucho más lejos en nuestros propósitos, tanto en intensidad como en rigor conceptual. Pienso, en fin, que fueron activados otros dispositivos que mediaron de modos más específicos la relación del público con la producción de sentido y de conocimiento implícito en la práctica artística.

En cuanto a sus desaciertos, identifico el mayor de todos en su dimensión. No hay que perder de vista que en una Bienal de esta naturaleza la programación adquiere mayor protagonismo y deviene formato, lo cual demanda tiempos y horarios específicos que imponen un ritmo acelerado al espectador. En esta oportunidad, la desmesura en la selección trascendió al programa y solo quien contase con el don de la ubicuidad habría podido disfrutarlo en su totalidad. Y conste que aquí me refiero apenas a lo diseñado por el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam...

#### ¿Hubo alguna interconexión entre los proyectos colaterales y la muestra de la Bienal de La Habana?

Supongo que te refieres a una interconexión discursiva, inteligente y eficazmente deliberada entre el proyecto ideado por el Centro Lam, *Zona Franca* y el resto de las exposiciones coordinadas por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas [CNAP] y el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales [CDAV]: –todas de carácter oficial. Temo ser demasiado radical con mi respuesta, pero prefiero ser sincera conmigo misma: en lo absoluto. Tal vez debido a ello varios colegas que han seguido de cerca la trayectoria de la Bienal de La Habana, así como otros que tomaron la palabra en algunos de los debates públicos, hablaron de caos, confusión y, para nuestro pesar, de un doble discurso. /



42. R10, *Guardianes* [Cuba]



[abajo]

- 43. Verónica Wise, *Xclu-Eternity* [Perú]
- 44. Alicia Villarrea, *La enseñanza de la Geografía, dos ejercicios* [Chile]
- 45. Taller Interdisciplinario en el Barrio de Colón [Cuba]
- 46. Juvenal Ravelo, Mural [Venezuela]
- 47. Rachel Valdés, *Cubo azul* [Cuba]

[adonis ferro]

¿Será ético y coherente cuestionar hoy día a un artista cubano [emergente] sobre el *ethos* que supone aprovechar LA circunstancia internacional, única y demorada? ¿Sería menos controvertida esa eticidad si el artista invitado a la muestra oficial hubiese estado involucrado en dos muestras colaterales en lugar de participar en cinco?

¿Cree[r] que hubo una interconexión entre la muestra oficial y las colaterales en esta edición de la BIENAL?



40.



41.

- 38. Dr. Lakra, ST [México]
- 39. Nelson Barrera, *Empate* [Cuba]
- 40. Lianet Martínez, *Al filo de...* [Cuba]
- 41. Marlys Fuego y Marco Arturo Herrera, *Bon Voyage* [Cuba]



45.



47.



[José Manuel Noceda]

## ¿Cómo se inserta el proyecto artístico de Casablanca dentro de la dinámica general de la Bienal?

Para entender la bienal en sentido general, y lo realizado en Casablanca en particular, hay que hacer memoria: no se pueden pasar por alto antecedentes e hitos en la historia del evento modeladores de lo que acaba de acontecer. Siempre insisto en la dialogicidad observable al interior de su historia, pues cada cita aporta el embrión de su continuidad. Por tanto, si bien esta edición dinamita algunas de las estrategias expositivas anteriores, a la par construye sus cimientos desde su propia dinámica evolutiva.

Visto en perspectiva, Casablanca fue posible gracias al sedimento de pequeños pasos y experiencias acontecidas a lo largo de más de 30 años, con destaque pionero para el taller de carácter lúdico de Julio Le Parc en la Segunda bienal, 1986, en uno de los parques del Vedado, etapa en la cual se instrumentan además experiencias peculiares de aproximación a barrios y comunidades —ya en el catálogo se incluyen actividades especiales como Arte en la comunidad y La ciudad acoge a los invitados de la Bienal— con las visitas de artistas, críticos, curadores, galeristas a determinados espacios ciudadanos en los que los invitados confraternizaban con los vecinos del lugar y se facilitaba el contacto de estos con los protagonistas del arte y los garantes de su circulación. Y sobre todo, la percibo como continuidad de propuestas de inserción social que cobran fuerza desde la Séptima bienal, 2000.

Pero la idea de operar más allá de consabido cubo blanco, del espacio legitimador del museo e irradiar hacia fuera, nace en la vocación hacia lo público prevista en la oncena edición.

Es decir, de un modo u otro lo realizado en Casablanca resume o da continuidad a orientaciones precedentes enfocadas hacia diversas acepciones de lo público y hacia tegumentos socio-culturales más específicos dentro de la trama urbana. Repasando la convocatoria del evento, lo instrumentado en esa localidad respondió muy bien a una zona de las expectativas curatoriales; se articuló a partir de la voluntad de favorecer los procesos artísticos y no solo sus resultados visibles, así como por el enfoque hacia los contextos y los micropúblicos. En ese sentido resultó una síntesis de los enunciados conceptuales organizadores.

Casablanca acogió a 22 propuestas de artistas de 15 países. Para nada implícito fuera un proyecto totalmente inconexo. Lo primero a resaltar fue la voluntad de tender puentes entre ambas orillas de la rada habanera, conectando el bloque de propuestas diseminadas por diferentes espacios del centro histórico con lo que aconteció en el considerado pueblo ultramarino, a través del *Peine de agua* de Elizabeth Cerviño, Cuba y de *A la deriva*, acumulación de maletas intervenidas por el artista afgano Aman Mojadidi, ambos con despliegue en las lanchas que comunican La Habana con Regla y Casablanca. A partir del embarcadero incidió en todo el centro urbano de la localidad: ocupó parques, muros, edificios, sola-

res yermos y una casa particular, hasta escalar la pequeña colina que caracteriza su topografía y llegar a la Finca Ecológica “El rincón del Cristo”, a los pies de la escultura homónima, uno de los símbolos de la ciudad. Hubo solvencia en cuanto a las prácticas dispuestas allí. Con un punto de salida en disciplinas tradicionales del arte, bien fuera la pintura, el dibujo o la escultura, puestas ahora en función de incidir en espacios físico y arquitectónicos, Daniel Buren [Francia] trasladó su poética minimalista-conceptual a la intervención total de la estación de tren de Hershey. Juvenal Ravelo [Venezuela], quien le confiere a la manera de entender la pintura un componente participativo más allá del aura conferido al artista por la tradición occidental, dejó un mural bien visible en un enorme muro y en la fachada del embarcadero, pintados con el concurso de la comunidad y de integrantes de la Brigada José Martí de instructores de arte bajo los preceptos formales de la corriente óptico cinética de amplio arraigo e historia en su país.

Marte Johnsliein, Noruega, Adrián Villar-Rojas, Argentina, Guisela Munita, Chile, Rafael Villares y José Eduardo Yaque, de Cuba, potenciaron las poéticas de la escultura, la instalación o el objeto artístico interactivo en sitios urbanos. Ewan Atkinson, Barbados, expuso una serie de afiches en muros del poblado. Bridget Baker, Sudáfrica, realizó un performance; La Curtiduría, México, emplazó el taller de *Gráfica móvil* en uno de sus parques el día de la inauguración, para que el público realizara sus propios grabados.

Algunos invitados centraron su participación en el video y los usos de las tecnologías, como Johann Lurf y Axel Stockburger, procedentes de Austria. Mientras Mauricio Abad [Cuba] produjo la instalación luminico sonora *Gamers ok*, sobre una de las comunidades de videojugadores en la capital.

La arquitectura, tan presente en el diseño de la bienal desde sus inicios, tuvo representantes también. César Cornejo, Perú, discursó sobre el llamado “vacío museal” en *Puno MoCA presenta: Museo de Arte Contemporáneo de La Habana*. Renán Rodríguez, Cuba, llamó la atención respecto a las confluencias entre arte, arquitectura y paisaje industrial en *Casablanca: Arte & paisaje ferroviario Hershey. ¡la otra orilla...! soñar la conexión*. Y el Colectivo Pico Estudio, Venezuela, llevó a vías de hecho una de las propuestas más complejas de toda la edición. Acostumbrado a rehabilitar espacios de uso social y comunitario en los cerros de Caracas y en entornos marginales, construyó *Espacio de paz, Casablanca*, un sitio multipropósito concebido para acoger reuniones barriales, juegos de mesa, baloncesto y fútbolito o conciertos y recitales de música de pequeño formato.

Otro grupo de proyectos tuvieron fundamento en prospecciones profundas sobre la historia del contexto, el entrecruce de múltiples saberes, el mapeo de sensibilidades, imaginarios y subjetividades a diferentes escalas de la trama social de Casablanca, o en el activar el contexto con herramientas de las prácticas colaborativas y de inserción social. Así respondieron Graciela Duarte y Manuel Santana, Colombia, en la versión habanera de *Echando lápiz. Diarios de observaciones*, proyecto abierto en el 2000 con el uso del instrumental del dibujo para cartografiar segmentos de la

naturaleza en su relación con los contextos de vida de las personas; Sandra Monterroso, Guatemala, con un homenaje a Yemayá, experiencia intercultural combinatoria de las culturas Maya y Yoruba; Alonso + Craclun, Uruguay, en *Sur-Sur* y *Casablanca: Casa nuestra*, a cargo de un colectivo de estudiantes y artistas, que hizo parte del proyecto del Instituto Superior de Arte.

Pero a mi juicio, como digno de subrayar, Casablanca en su conjunto significó un proceso en sí mismo. No recuerdo otra edición en la que después de la apertura continuaran funcionando o trabajando de manera activa en una locación, durante más de un mes, varios artistas o colectivos de artistas, manteniendo totalmente vivo ese espíritu. Y es lo que sucedió allí. Hay que apuntar que Casablanca cerró realmente la bienal, con una procesión del collar-ofrenda de Sandra Monterroso el 30 de junio.

## ¿Cómo ha sido recepcionado ese proyecto por la crítica especializada y el público?

Casablanca tuvo respaldo en la prensa escrita, radial, en la televisión y en los medios digitales. Aunque hasta ahora debe hablarse más bien de crónicas y reseñas de corte periodístico —periodismo cultural. En breve aparecerán los artículos de fondo en las publicaciones especializadas. A mi entender fue uno de los espacios de la Bienal —y es necesario deslindar el evento en sí de la programación colateral de arte cubano— con mayor visibilidad en esos medios.

La dirección de la Bienal contó con un respaldo absoluto de las autoridades de La Habana, de la dirección provincial de Cultura y del Consejo Popular Casablanca. Ya se ha dicho en otras ocasiones, Casablanca, pueblo con historia y tradiciones propias, con un encanto ultramarino peculiar digno de mejor fortuna, quedó preterida dentro de la estructura de la ciudad. Gracias a este apoyo se acondicionó al menos el centro de la localidad, se asfaltaron calles, se pintaron fachadas, se mejoró la higiene y el alumbrado público, así como el estado de sus parques. Luego vinieron las obras, los proyectos, en algunos de los cuales la comunidad se implicó de lleno en su materialización.

Visto en general, despertó expectativa en los diferentes públicos. Primero, ponderar a la audiencia local: los casablanqueños estuvieron muy al tanto de todo y hablaban con entusiasmo sobre lo ejecutado en sus predios. De hecho, fueron protagonistas en buena parte de lo dispuesto allí, pues estamos hablando de proyectos concebidos para contar con la activa intervención de la comunidad. Por otro lado, la divulgación atrajo por igual a un numeroso público foráneo, dispuesto a recorrer constantemente el sitio en busca de las propuestas diseminadas en él. En la etapa previa de montaje no había constatado tantos visitantes en Casablanca.

La bienal deja sin dudas un pequeño aporte y un valor agregado en Casablanca para bien del acontecer cotidiano de sus habitantes, de las personas que la visitan y de la vida espiritual de la comunidad.

## ¿Cuáles cree que hayan sido los logros y deficiencias de la Bienal con respecto a sus objetivos curatoriales?

La bienal cumplió un objetivo difícil de superar, cuando en los años 80 su enfoque hacia las producciones simbólicas subalternas de Asia, África y



[En Casablanca]

Medio Oriente, América Latina y el Caribe, modifica sustancialmente las orientaciones de los eventos de su tipo con base en los grandes centros metropolitanos del arte. Era la época

en que Federico Morais se refería a la exclusión del arte latinoamericano y caribeño en las grandes bienales como Venecia y Sao Paulo, en el texto antológico “Ideología de las bienales internacionales e imperialismo artístico”. Desde entonces ha tenido un reto muy grande por delante.

Resulta muy prematuro justipreciar los posibles logros y las deficiencias. La edición está fresca aún. Esa evaluación constituye un ejercicio habitual para el equipo de curadores, acostumbrado a la disección de cada convocatoria desde el sedimento de la experiencia y el rebote crítico sobre la misma. Desde adentro, los curadores de la bienal somos los más exigentes con nuestro trabajo. Hasta ahora, lo expuesto respondió a lo que diseñamos. Sin dudas podría constituir un giro significativo en la manera de entender determinadas prácticas y tipologías del arte y de acceder a múltiples contextos y audiencias.

La bienal implica repensar continuamente su orientación curatorial, detectar con claridad sus debilidades para incidir sobre ellas. Por eso al cierre de algunas de las ediciones, al margen de los análisis internos, el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam ha convocado a destacados docentes, críticos, curadores y artistas

del patio para escuchar sus opiniones, sus criterios y de ese modo retroalimentarnos también con los puntos de vista de profesionales que respetamos mucho.

Con el paso del tiempo se han introducido variantes, se han hecho reajustes. Como siempre recuerda en nuestras sesiones de trabajo una colega, el contexto de producción de La Habana no se parece en nada al de otras bienales, favorecidas además por presupuestos bien abultados. En ese sentido, debemos sopesar lo que queremos exhibir aquí; cómo y dónde lo exponemos, las complejidades que nos plantea cada proyecto, cada locación. La bienal es como un termómetro, debe velar por estar al día y mantener máxima actualidad en sus formulaciones teórico-curatoriales.

Muy pronto saldrán a la luz las valoraciones de la crítica especializada, sobre todo la cubana, cuyo rol es precisamente enjuiciar en profundidad los aciertos y puntos débiles del evento.

## ¿Considera que hubo una interconexión entre los proyectos colaterales y la muestra oficial de la Bienal de La Habana?

Estos comentarios no responden a esta experiencia específica, sino que se dirigen a una percepción global sobre varias ediciones.

Toda bienal por supuesto trae aparejado un programa de exposiciones paralelas. La Habana no es la excepción. Hoy en día se habla de superpoblación de artistas a escala global. Cuba cuenta con un sistema de enseñanza del que egresan cada año jóvenes artistas. Las instituciones de las artes plásticas deben garantizar su promoción. Las circunstancias de origen de la bienal han cambiado, ya no son las mismas. La escena artística cubana alrededor de la bienal se torna muy compleja, expansiva. A las modalidades tradicionales o establecidas de exposiciones personales o colectivas en galerías, museos y otras instituciones se incorporan las muestras en casas particulares, los estudios abiertos y otros. La bienal resulta muy seductora siempre, por el público especializado que la visita y recorre. Ese público viaja a La Habana motivado muchas veces por el arte cubano. Urge hacer valer los mecanismos promocionales escalonados, optimizar el funcionamiento de los espacios. No esperar este acontecer cada tres años. El Salón de arte cubano contemporáneo puede ser un eslabón intermedio importante para sistematizar el estudio y difusión de la visualidad cubana actual. La más reciente de sus ediciones constituyó un ejercicio valioso.

Desafortunadamente, no siempre observo bien engrasado el engranaje al que alude la pregunta. Se trata de una asignatura pendiente con infinidad de aristas. Ante todo, debe ponerse en claro lo que atañe a la bienal y lo que corresponde a las colaterales, para evitar confusiones. La prensa tiene una enorme responsabilidad en ello y no siempre distingue con acierto entre una y otras. Durante años las instituciones a cargo de ese segmento han probado diferentes alternativas y modelos, han hecho grandes esfuerzos por ordenar ese ciclo, con mayor o menor fortuna. Ese segmento no debe reducirse a una sumatoria de iniciativas inconexas —algunas bien fundamentadas—, sujetas o no a la curaduría de la cita. La experiencia conlleva pensar no solo la interconexión entre el eje curatorial de la bienal y los proyectos colaterales [tampoco estoy seguro de si esa dependencia debe ser una camisa de fuerza]. Tan importante o más, sería articular en su interior el programa paralelo, conferirle una lógica, sin dudas una empresa titánica hoy en día. /

48.



49.



50.



51.



52.

54.



55.



53.



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

49. Rigoberto Torres Daze [Puerto Rico]

50. Antonio Eligio Tonel, *Estuche del libro “Héroes de Baikunur”* [Cuba]

51. Eduardo Ponjuán, *A ella le gustan* [Cuba]

52. Mirianiys Montes de Oca, *Cúpulas del ISA* [Cuba]

53. Ariel Candelario, *E14 LAM* [Cuba]

54. Leandro Nerefuh, *Arquivo Banana* [Brasil]

55. Gustavo Pérez Monzón, *Vilos* [Cuba]

56. Lázaro Saavedra, *Pez Peto* [Cuba]
57. Manuel Mendive [Cuba]
58. Fidel García, *Basij* [Cuba]
59. Francisca Benítez, *Solloquio en señas* [Chile]
60. Nelda Castillo y El ciervo encantado [Cuba]



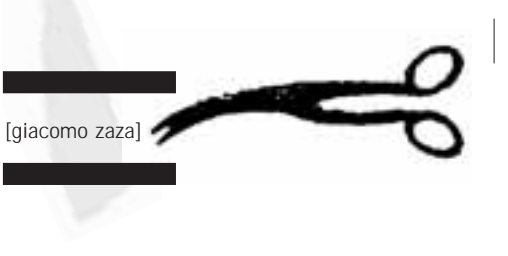
[stephanie noach]

¿Cuáles cree que hayan sido los logros y deficiencias de la 12 Bienal de La Habana con respecto a sus objetivos curatoriales?

La muestra oficial de la Bienal se enfocó en un arte que desafía el objeto: un arte que tiende hacia lo inmaterial y lo efímero. De tal manera, se centró en una obra que es más difícil para coleccionar. Creo que fue un logro de la Bienal visibilizar un arte que en primer lugar no es para ser vendido, sino para ser experimentado o vivido. Detrás de eso es que provoca un sistema de valoración donde el valor de una obra casi es sinónimo a su valor económico.

¿Considera que hubo una interconexión entre los proyectos colaterales y la Bienal de La Habana?

Había varios proyectos que contradecían el objetivo curatorial de la Bienal –promover lo inmaterial y lo efímero– y que se insertaban directamente en el mercado de arte. Hoy en día ya casi no existen espacios fuera del mercado, y hasta lo inmaterial y lo invisible se puede comprar. La obra de arte no puede escapar a esta situación. En



[giacomo zaza]

¿Cómo se insertan los proyectos individuales dentro de la dinámica general de la Bienal?

Los proyectos individuales son partes individuales, podríamos llamarlos “actos únicos”, de una amplia reflexión hecha por la Bienal acerca de la proximidad a los contextos. Son partículas de un diálogo y momentos de una relación con la realidad de La Habana. Precisamente a causa de ellos conforman el carácter polifónico de la Bienal, que muestra una fermentación lingüística múltiple que combina las prácticas artísticas no solo de Cuba, sino también de diferentes partes del mundo. Fue, en muchos casos, de cortos eventos, como si fueran meteoros que dejan una nueva “huella” perceptiva. Por lo tanto, cada evento se injerta como una savia útil para producir un cambio de los sistemas de percepción de las personas que habitan el lugar. Las acciones de los artistas [experiencias pensadas y implementadas para la Bienal] se han convertido en estadios procesuales que han contaminado el tejido social y urbano; han aparecido como nuevos “comportamientos” capaces de analizar el territorio, el espacio cultural y arquitectónico, la sedimentación populares, los límites y las limitaciones de la renovación de los sistemas de la realidad.

¿Cómo han sido recepcionados esos proyectos por la crítica especializada y el público internacional?

Los críticos y el público internacional miraban con sorpresa una manifestación de arte contemporáneo sin códigos estereotipados y un mapa de

presentación orgánica. La 12 Bienal de La Habana ha puesto más énfasis en el carácter performativo, y al mismo tiempo, de meditación de la práctica artística. Una práctica que produce experiencia. Por supuesto, no está participando en un calendario preciso de acontecimientos, pero está involucrado en un viaje de “momentos” enredadas donde, para algunos casos, el público [interlocutor receptivo de la obra] fue formado solamente por la comunidad del barrio en el que estos momentos se llevaron a cabo, como en Casablanca. La audiencia internacional, completamente desorientada, se ha convertido en una parte integral del lugar y del trabajo, una audiencia para descubrir el proceso creativo junto con la dinámica de la vida cotidiana. Un público que presenció los rastros y las intervenciones en la arquitectura y en los contextos de la ciudad. Una vez más sorprendido por la reanimación de las estructuras orgánicas, tales como la resucitación sonora de el espacio diseñado por Vittorio Garatti para la Universidad de las Artes [ISA], desarrollada por Héctor Zamora en colaboración con el compositor Wilma Alba.

Todo el proyecto fue visto como una revolución/revelación. Este proyecto ha arrancado fuertemente estereotipos de grandes exposiciones internacionales, que a menudo están encerrados dentro de contenedores arquitectónicos. Ha experimentado el triunfo de una audiencia en movimiento, lleno de experiencias que se produjeron en las calles, en las plazas, fuera. En su conjunto, la Bienal ha hecho posible la idea de una experiencia artística más afin al campo del teatro participativo y de la “asamblea”, y no a la esfera silenciosa y solitaria donde frecuentemente implosionan las obras.

¿Cuáles cree que hayan sido los logros y deficiencias de la Bienal con respecto a sus objetivos curatoriales?

Soy consciente de que los objetivos de un proyecto curatorial como esto se orientan sobre perspectivas inevitablemente ampliadas, como un punto de partida ideal para iniciar un increíble “viaje en lo sensible”. Ciertamente, en el futuro tendrán que integrar más el equipo científico para una mayor coordinación de los distintos proyectos y para mejorar la participación del público cubano. La asignación de un papel central a lo sensible y a la humanidad, a la promiscuidad y al cuerpo social colectivo, es inevitable para fortalecer las esferas relacionales, la intervención de la gente.



- [página opuesta]
61. Tomás Sánchez, *Paisaje* [Cuba]
62. Carlos García, *Inventario* [Cuba]
63. Frank Mujica, ST [Cuba]
64. Alexandre Arrechea, *El mapa del silencio* [Cuba]
65. Wilfredo Prieto, Ping-Pong Cuadrícula [Cuba]
66. Pedro Pablo Oliva, Open Estudio [Cuba]
67. Henri Tauliaut, *Jungle Sphere* [Guadalupe-Francia]

También sería importante investigar, incluso en los años anteriores al mes de la Bienal, una comparación de las prácticas artísticas cubanas con experiencias lingüísticas de otras áreas, para obtener una mejor fermentación “transnacional” de la llamada universal.

¿Considera que hubo una interconexión entre los proyectos colaterales y la muestra oficial de la Bienal de La Habana?

La muestra oficial de la Bienal de La Habana es un organismo dinámico y fluido. Ciertamente ha habido una simbiosis con los proyectos colaterales, especialmente los proyectos realizados en las zonas céntricas de La Habana. Más autónoma, interpretado como un reconocimiento abierto e imparcial sobre el arte cubano contemporáneo, apareció *Zona Franca* en el Complejo Morro-Cabaña. Me gustaría hablar en términos de convivencia de los proyectos, en lugar de hablar de interconexión. Tal convivencia va a enfatizar la amplitud y la complejidad lingüística del vocabulario artístico: una esfera cultural marcada por micro-experiencias. Sin olvidar que la actividad artística debe ser una esfera [obedientemente] al alcance de todos.

¿Cree que esta Bienal ha aportado nuevas ideas para ediciones posteriores del evento?

Una primera actitud de la 12 Bienal de La Habana, que se puede extender a bienales posteriores, es la eliminación del recinto “pasivo” de las artes visuales, en el que se esconde el fantasma del uso efímero y la comercialización. Una segunda importante actitud es reclamar un lenguaje radical que puede pensar en términos de una populosa “política de civilización”, pensada para dar voz a lo que Morin llama “el bienestar y la moral psicológica”. Y la más importante, vinculada a tal radicalismo, es la idea de una Bienal como espacio de mutaciones y expansiones que toca la antropología cubana e internacional, donde compartir la miseria de la especie humana, el ruido y la furia de lo social, la apertura económica y derivas políticas. La Bienal de La Habana debe intensificar las “producciones de comunidad”, prefiriendo los enfoques interdisciplinarios y transdisciplinarios. Sin embargo, dejando abiertas las preguntas sobre la metamorfosis de los contextos. /



La instalación *80 sillas para contemplar la espera*, de Gisel Munita [Chile, 1971] sirvió para que ávidos colegas bebieran un refrigerio ante el calor que invadía al poblado de Casablanca, subse de la Bienal. De pronto, esta ligereza transportable mutó en lección de “arte útil” entre injertos povera, ruinas procesuales y señales *low tech*. En la estación del Tren de Hershey, Daniel Buren y Michelangelo Pistoletto continuaban robándose el *show* del mediodía. Los fotográfian, entrevistan y asedian como los “últimos primeros” en vías de extinción. Viéndolos estirar sus quince minutos de fama, percibimos esa complicidad entre ignorancia y adoración que es la resurrección de longevos paradigmas.

Cuando todo parecía indicar que Gustavo Pérez Monzón [Sancti Spiritus, 1956] nunca volvería a ocupar el Museo Nacional de Bellas Artes [MNBA], aconteció el milagro de reunir parte de su obra dispersa. Ahí estaba un rescate del pasado vigente como *Tramas* para hacerle justicia. Flavio Garcíandía, cómplice de la edad romántica donde se concibieron las piezas adquiridas por la Fundación CIFO, reconocía el valor de la muestra: plusvalía del silencio no precisamente sobervalorado del también miembro de *Volumen Uno* retornando a casa.

*Tramas* recopila un grado de intensidad en la trayectoria del artista residente en el Estado mexicano de Morelos y apartado de la producción visual. Pérez Monzón no presume de su capacidad de reinventarse. Simplemente confronta su pasado con el presente de quienes desconocen o soslayan su labor durante la movida ochentiana. Tentativa de combinar frialdad intimista y ciencia oculta: abstracción como lógica inexplicable que suplanta a la esclavitud pictórica. Algo distinto al cliché de un abstracto tropical que se desvela por sacarle lasca comercial a la maña cromática de un rústico o fingido hermetismo.

*Pez Peo* [2015] sintetiza el avatar de una especie tan filogenéticamente imaginaria como simbólicamente verdadera. “Hazte la idea de que eres Cildo Meireles y no perezcas en el intento. Dadme un espejismo y moveré el mundo. Por eso me cuadra tanto la posinfladera neoconceptual”. Esto insinúa un pícaro maximalista obsesionado con los abismos palpables entre arte y conducta, espiritualidad y finanzas, *mainstream* y desaparición.

El confort de una pecera sin un huésped adentro es una razón suficiente para desterrar al autor de esta coartada a la República del Chiste Vacío, habitada por los seguidores del traficante de huellas Gabriel Orozco. Pero ya sabemos que Lázaro Saavedra prefiere navegar lejos de estas corrientes de influencias, desplegadas en el trasiego bienalero.

Quien asegure que el engañoso ambiente del ciudadano modelo Lázaro Armando Saavedra González en el Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam es un fiasco, estaría apto para construir una fantasía políticamente correcta empleando recogedores de escombros. El *Pez Peo* llegó para brillar por su ausencia en el momento oportuno de una Bienal robustecida por el –más en menos– en asuntos de beneficios o daños colaterales.

Camión de rastra, pecera y peces. Neumático de coche. Ventiladores. Zapatos y medias. Moneda, chicle y fósforo. Fiat Polski 125. Faltó el vaso de agua lleno exactamente hasta la mitad, heredero del famoso *An Oak Tree* [1973], “escultura como recipiente” del precursor Michael Craig-



A cargo de Héctor Antón /

Martin. Extravagancias fuera del marco decorando el patio del MNBA. Jardín edénico para recibir al globo de Matias Pérez sin temor a un pinchazo imprevisto. Espíritu duchampiano presto a revertirse en materia acéfalas.

*Ping-Pong Cuadrícula* [Wilfredo Prieto] es uno de esos *remix* antillanos donde la “masa boba” nuestra de cada día recupera su pompa en el horizonte de la indiferencia. *El arte cubano es derivativo* [Ezequiel Suárez].

Yornel J. Martínez escogió un recinto cultural [casi museográfico] con el propósito de activar líricamente el arte contemporáneo o visualizar la literatura y sus facetas. Las palabras y las cosas de *Intervención en la librería* ante los tiempos que corren [o se detienen], ratifica la inutilidad del esfuerzo intelectual en la sobrevida cotidiana, regida por almas en subastas de bajo perfil. La obsesión por deslocalizar el texto y situarlo en el “espacio del mito” que propone Delfin Prats constituye una modesta reliquia personal.

El sueño de la rehabilitación poética de Alamar o un tambor crispado por el ecosistema plagado de reguetones matiza la escritura performática en *re-verso* de Juan Carlos Flores y Omar Pérez, que pudo amplificarse en la librería Fayad Jamis de la Calle Obispo. “/Todo el tiempo haciendo auto-stop entre la ciudad y el campo/ Bajan los primates a buscar fonemas/ Lo que prolifera una Biblia en un salpafuera/ Todo lo que escucho me recuerda un lema/A la hora señalada, cuando me llamen por mi nombre, no responderé!”.

*Los síntomas del engaño* es un título eficaz para cualquier propuesta [nacional o foránea] presente en la XII Bienal de La Habana. Confeccionar venenos destinados a protagonistas del circuito internacional y exhibirlos en vitrinas es una *bautade* tan jocosa como tolerable para sus víctimas elegidas. Tal parece un cinismo embriagador para el ego hipertrofiado de los artistas-bestias. Hasta incluyendo una pocima intangible para el fantas-mal *Pez Peo*.

Aunque el saldo como fenómeno actual rebasa el delito piadoso: Luis Enrique López-Chávez [Manzanillo, 1988] pudo mostrar su treta de laboratorio [sin superar o lastimar realmente a otros] en el MNBA. La duda reside en quién fue el responsable del milagro: el azar curatorial o los artificios de la invención. Sin embargo, figurar en un contexto legitimador de la institución arte no garantiza captar el aroma del vedetismo orgánico o de una consagración anticipada. /