

Noticias de Arte Cubano / Número 11 / Publicación mensual editada por el sello Artístico Ediciones del Tomo.
p. Nacional de las Artes Plásticas / Dirección Rubén del Valle Lantano / Edición ejecutiva Isabel Pérez / Jefe de
redacción Sandra Sosa Fernández / Edición Andrés Álvarez / Redacción Anaili Biana Cárdenas, Andrés Álvarez y
Alain Cabrera / Asesor Nelson Herrera Vela / Diseño Fabán Muñoz Díaz / Redacción Anaili Biana Cárdenas, Andrés Álvarez y
Alain Cabrera / Comercial Yandira Mancabó Pérez (comercio@artecubano.cult.cu) |
Impresión en el taller de Ediciones del Tomo, RPS 0487 / Píccola de Vela / Píccola |
Suscripción en el taller de Ediciones del Tomo, RPS 0487 / Píccola de Vela / Píccola |
Correos electrónicos: artecubano.cult.cu / Correo: artecubano.cult.cu



Aliño para Jigües



Aliño para Jigües

NOTICIAS ARTECUBANO 11/012

Sumario /

- Ever Fonseca: Premio Nacional de Artes Plásticas 2012 / 2, 3, 4
- Saltva [jóvenes artistas de Shanghai] / 4
- Marcelo Pogolotti / 6, 7
- Wifredo Lam / 7
- Arte Naif / 8, 9
- Rita Longa, Portocarrero y Mariano [confluencias] / 10
- Nada nuevo, solo diferente / 10, 11
- Mariano abstracto / 11
- René Peña / 12, 13
- Práctica comercial en galerías estatales cubanas / 14
- Programación diciembre / 14
- José Luis Santana / 15



Ever Fonseca /



Estudios alucinados de Jigüe /

ANÉCDOTA: DESCUBRIMIENTO DEL JIGÜE /



Ever Fonseca /

No se pueden imaginar cómo fue mi encuentro con el Jigüe. Yo me fui por el monte, como casi siempre cuando me iba solo con mis anhelos de descubrir y sentía la necesidad, la fe, de encontrar respuestas a mis interrogantes; había experimentado varios sentimientos y me sentía perdido en el monte. No sabía dónde estaba parado, pero tenía la seguridad de que mis instintos no me fallarían -herencia de familia. Me fui internando por el trillo entre las manguas del palmar, podía sentir desde la luz del amanecer hasta la misteriosa calma, la oscuridad de la luna, las estrellas, el chirrido de los grillos y el canto de las lechuzas; de pronto escuché una música sorda de sonidos muy lejanos, como grillos en la maleza, y silbidos que inundaban el bosque de temores, como si fuese una ventolera o el sonido de los palos quebrándose, los de la crecida del río o el crujir de las palizadas, como cuando se quebran las hojas secas al pisarlas en una borrasca garrafal. Fue un golpe de viento que sacudió el bosque con movimientos y chasquidos de grandes pisadas que inquietaron todo. El movimiento que sacudía al monte cobraba vida con el viento que batía y se movía como las olas, arremolinando gritos, hojas y cocuyos, alborotando con su centelleo de luces a las aves en ecos crujidos: sonidos y chirridos como gemidos de animales o bramar de cocodrilos. La luna se infiltraba a intervalos de luces intermitentemente entre el movimiento de los cujes y el alboroto del follaje. Las lechuzas chillaban envolviendo todos los elementos del monte con sus chirridos, con sus gritos alborotaban a los pájaros que huían del terror, y en remolinos se elevaban como fantasmas gigantes de polvos y hojas. Parecía una tempestad.

Todo se ennegrecía, y los relámpagos rugían como fuego de centella e iluminaban con rayos el rostro de los matajos. El monte proyectaba sombras sugerentes de su aparición. Estaba asombrado y desconcertado, cuando de pronto vi cómo se creaban siluetas en las formas de los árboles, cómo todo se transformaba: de las cosas enmarañadas en la maleza del destino surgían grandes cabezas, redondos ojos de lechuza. Aparecían caras y ramajes que se abrían como bocas asustadas en los árboles. Entonces se veían luces como relámpagos de grandes ojos, y sentía voces y ecos por todas partes, parecía como si gritasen mi nombre y cada vez lo sentía más cerca. Sabía que no era la Musa, ni la Inspiración. Cuando lo vi todo clarito ante mis ojos fue como descubrir el misterio de lo desconocido. ¡Qué gran sorpresa inesperada! Entonces me escondí detrás de un tronco seco y miré al cielo y lo vi. Estaba asombrado, quién me lo hubiera hecho creer. Sentí que el sonido bajaba en forma de remolino o de trompa marina como para agarrarme. Lo vi, señores, y pensaba en las adversidades que estarían pasando mis tíos en las riberas donde desemboca el río. El mundo se me venía encima lleno de ruidos, chillidos de aves, maderas rotas y sonidos humanos que parecían ecos de voces de familiares muertos. Todos los elementos del monte pronunciaban mi nombre, y aunque se confundía con los sonidos del bosque, la chorrera y los gritos de animales, reconocía las voces de mis familiares vivos. Sabía que no eran muertos ni fantasmas ni apariciones, eran voces vivas que martillaban en cada latido de mi pensamiento y corazón, que trataban de decirme algo.

Yo pensaba que algo grande iba a aparecer ante mí. De pronto sentí un ruido violento, como una ráfaga de aire frío que quemaba y enfriaba el alma al mismo tiempo, que pasaba y se llevaba los

sonidos del viento y solo dejaba un silencio sordo. De repente un rayo ilumina y sacude el monte torciendo el aire como si doblara las palmas y veo la "Aparición": un Jigüe plateado volador. ¡Qué sorpresa tan increíble! Nunca lo hubiera imaginado, era tan cierto, tan verdadero, tan gigantesco, como de dos metros de altura y con una cola de tres metros de largo. Estaba delante de mí, más clarito que el agua ante estos ojos que no me desmienten, y circulaba volando y cruzaba el monte dejando atrás como un remolino, era como un ave gigante de larga cola que venía ligero en picada.

Es increíble pero lo vi con mis propios ojos. Sentí cuando "aquello" voló justo delante de mí, y lo peor fue sentirme atónito al ver, con estos ojos que se tragará la tierra, cuando cayó centelleante sobre la maleza y se enterró en el monte como el trepidar de un rayo. Aquel susto solo se siente una vez, no se puede describir, solo sé que lo vi y que había que estar allí para convencerse de que no mento. Fue así que por poco me calló para siempre. ¿Quién me creería? Pero no me arrepiento de mis búsquedas y descubrimientos, y me ha quedado esa impresión del venado cuando se asusta y vuelve al lugar donde fue sorprendido.

Yo me dije: ¡si salgo vivo de esta, vuelvo! Sabía que había descubierto algo importante, volvieron entonces las voces, esta vez mucho más cerca; me sentí fuerte y descubrí en el riesgo el sentido del aliento, de la salvación, el valor de la vida que reafirmó la convicción, mi veracidad. Efectivamente, era mi familia, mis tíos que venían sanos y salvos de la pesca, llenos de peces de la desembocadura del río y me avisaban que venía un rabo de nube. ¡Se me encendió el bombillo!

Al otro día regresé ya sin miedo, sin enigmas, con el día lleno de sol, invadido por el canto de las aves y el aire fresco. Después del rabo de nube volví seguro, libre de sugerencias. Y, efectivamente, descubrí que aquel gigantesco Jigüe tirado en el suelo, inerte, de barriga blanca, plateado por debajo y verde al dorso con su cola enorme, ese que saltó al viento desde lo alto de las palmas y que con fuerza había caído como moribundo del cielo, era una yagua con su penca peluda que el viento había desprendido.

El Jigüe mutante, mimético, se convirtió en lo que pudo ser: la insinuación de su cuerpo luminoso como penca de yagua en el espejismo, transportado por un festival del viento, de aves y flores como rostro de sueños. Muto como la tarde en la noche, con su cabeza de luna que las imágenes nocturnas desarrollaron, como apariciones en nuestra fantasía; así como sucede con los pigmentos que muestran en sus mezclas y códigos las transformaciones comunicadoras de sus colores en nuestra imaginación. /

El Jigüe o fuerza creadora /

Descubrí como la fuerza creadora entró como la luz del amanecer al bosque, despertando retoños como la lluvia, abriendo botones, iluminando como el sol el cielo de los campos, mutando en crisálidas, liberando libélulas y despertando flores. Como brotan de los pigmentos, nuevas relaciones de texturas y colores. A esta voluntad creadora, le denominé Jigüe de las cosas.

[este homenaje termina en página siguiente >]

Hablar de Ever es como hablar del aire /



Es como hablar del mar, de la vegetación -dijo el pintor y crítico Manuel López Oliva en la entrega del Premio Nacional de Artes Plásticas 2012. Ever es prácticamente parte ya de la naturaleza cubana, es decir, todo el mundo sabe que su obra tiene una gran relación con la flora, con la fauna, con el espíritu del campo, con los mitos y leyendas cantados por el Cucalambé y por otras figuras importantes de nuestra historia, después estudiadas e incluso estructuradas a modo de centros de información, de revistas de arte popular por Samuel Feijóo, es decir, es una figura que forma parte de hecho, aun con la perspectiva que tiene de un artista de la modernidad, de la tradición nuestra, de la tradición popular. La obra de Ever quedará realmente como un símbolo orgánico sintético de esa tradición, y es bueno que suceda la entrega de este Premio Nacional de Artes Plásticas a Ever esta tarde, que sea precisamente en este año. Y quizás Ever estaba preocupado, lo dijo en la televisión cuando le entregaron el premio, y yo sabía que lo pensaba, que nunca que le llegaría. Cosa que realmente a muchos les parecía extraña, pero la vida es así; sin embargo, parece que la vida va situando las cosas en su lugar. Hay una dialéctica expresada también por los campesinos que dicen que las cosas llegan cuando han de llegar, que no hay mal que por bien no venga, y lógicamente, me parece que este es el año adecuado para que el Premio Nacional de Artes Plásticas sea Ever Fonseca. ¿Y por qué? Porque es el año de antesala del Centenario de nuestro Museo Nacional de Bellas Artes, y Ever fue el primer artista de la generación formada dentro de la Revolución en la recién inaugurada Escuela Nacional de Arte, institución creada para elevar el nivel de la enseñanza artística, que irrumpe con su obra sorprendente en las salas del MNBA en el año 71. Después vino *La Generación de la Esperanza Cierta* y la organización de las salas cubanas con la ampliación de artistas que debían

estar y otros que quizás no tanto. Pero él fue el primero, y fue el primero también por una razón lógica: Ever, desde que empecé con su manera de expresión siendo todavía estudiante de la escuela, ya constituía un estilo. Un estilo que se manifestó en el dibujo y en el grabado, y que pasó a la pintura, y con el tiempo a peculiares estructuras, esculturas y algunos elementos ambientales. Se trata de un estilo muy suyo, muy orgánico, que retoma el bestiario tradicional del campo cubano, las fantasmagorías relacionadas con la selva, con árboles que producen en la imagen una serie de visiones sorprendentes, híbridas, sincréticas, fascinantes, y que lógicamente él, que es un niño de pupilas de carácter rural, ocurre lo que ya el estudioso francés Piaget definía como la interiorización de la vivencia visual. En Ever, como en muchos niños campesinos, existía la necesidad de recrear lo que diariamente veía. El paisaje campesino no cambia con la dinámica de la ciudad, y eso, lógicamente, impone al niño campesino la necesidad de cambiar constantemente el interior de ese paisaje. Es decir, la percepción de un paisaje cambiante permitió a Ever, cada vez más, empezar a imaginar la vida de las cosas.

Recuerdo que estábamos juntos en el albergue de la Escuela Nacional de Arte de la calle 134 y 23 de Cubanacán, y me acuerdo de que Ever se levantaba a veces de madrugada, y lo teníamos que llamar a orden, porque encendía la luz y empezaba a dibujar a cualquier hora, lo mismo a las dos que a las tres de la mañana, y a veces, lógicamente, que en las literas no se podía dormir muy bien y le llamábamos la atención. Pero había que entender que Ever era un caso distinto: Ever no es de esos artistas que de alguna manera irrumpen con la revolución o le deben a la revolución, porque él mismo fue un forjador de la revolución en el tiempo insurreccional. Hay una entrevista que le hizo hace unos días la

periodista de la *Jiribilla*, Mabel Machado, donde Ever hablaba de los tiempos en que él se incorporó a la guerrilla, a la lucha revolucionaria en la Sierra Maestra. Después, cuando fue instructor del Ejército Rebelde en los primeros tiempos, y cómo se descubrió por un instructor y se incorpora a la enseñanza del arte. Que se incorpora justamente porque hubo dos personas muy vinculadas a este museo que entendieron las características de Ever. Entendieron que Ever era un personaje peculiar en el desarrollo del arte cubano, que ya venía con ese mandato de espíritu distinto, y fueron Jorge Rigol y Marta Arjona. Precisamente porque ellos llevaron a Ever a la Escuela Nacional de Arte es que él ingresa en la enseñanza artística.

Y yo me acuerdo de que Ever hacía extraordinarios dibujos, dibujos de un realismo que se acercaba a la atmósfera de Servando Cabrera, porque este maestro tuvo mucha fuerza, mucha influencia en la generación de los primeros tres grupos de la Escuela Nacional de Arte. Pero inmediatamente se produjo un cambio en Ever, que alcanza su momento de definición con unas litografías que realiza en las clases del grabador y ceramista peruano -que todavía vive y trabaja en España-, Francisco Espinosa, quien tenía conflictos con Ever porque no lo entendía. Y Ever lógicamente se molestaba, y convirtió a Francisco, quizás por intuición, en un personaje de su obra inicial, en la que desde el grabado empieza a desarrollar toda una narrativa simbólica que fue abriéndose paso cada vez con más fuerza. Cuando él se gradúa en 1967 y sale para Matanzas, con la cercanía de un artista que murió muy joven, Waldo Rodríguez, compañero y amigo, se produce el gran fenómeno de una serie de obras que entraron al Museo desde los primeros años.

En 1971 hay ya dos obras inmensas en Bellas Artes, y Ever Fonseca se convierte en un artista reconocido. Es lógico que una per-

sona que corrió tan rápido, que realizó una travesía de creación tan importante, no pudiera dar cambios súbitos ni constantes. Y es que en Ever se funde la naturaleza de un artista de la Modernidad con la concepción del artista rural, de tipo tradicional, popular. Es decir, que Ever de alguna manera se acerca a la poética de los llamados artistas crudos, de los artistas de corazón, de los artistas simbólicos, de leyenda. Por eso la obra de Ever iba a cambiar, no por etapas, sino por cambios internos en su dinámica personal. Entender esto implica haber conocido a Ever desde el principio, conocer la naturaleza de su personalidad, y ser capaz de aceptar que el arte cubano es un múltiple poliedro, una especie de gran mosaico donde, precisamente, las diferencias de personalidades y modos de expresión hacen que sea tan rico. Y Ever es una de esas personalidades que lo integran con una fuerza impar.

La lógica evolutiva de Ever está muy marcada por la fantasía y por el dibujo. Porque es un dibujante que boceta, cuando se le ve trabajar, muchas veces antes de trabajar sus cuadros, hasta con lápices de colores. Uno advierte que allí está el niño que no murió, sino que se expandió, creció, y no ha perdido la gracia ni la osadía de decir las cosas como las piensa, y sentir las cosas como las quiere. Esto es lo que le ha permitido mantenerse durante muchos años con una carga, una originalidad, una inéditez espantosa, en el mejor sentido de la palabra. Muchos artistas que fueron alumnos nuestros reconocen en Ever esa capacidad, esa dinámica interna de la obra. Por eso Ever ha sido para muchos un artista importante, espectral.

Podríamos hablar de muchas de sus anécdotas, de la suerte o la desgracia de viajar con Ever, de estar con Ever en distintos instantes, y tener inusitadas experiencias de la vivencia con Ever Fonseca. Experiencias de lo real maravilloso, que pueden quedar para

un libro. Yo incluso le escribí un libro que, me parece, desapareció. Me hizo la edición Carina Pino Santos. No se sabe cómo el libro desapareció, o quizás se lo trago alguno de los animalejos de sus cuadros. Pero, bueno, en fin, el libro desapareció y Ever está aquí, que es lo más importante porque él es su propio libro. Ever es un narrador, tiene el don de activar literariamente las imágenes que crea. Ever las cuenta con ese sentido del narrador de tradición campesina. Es elocuente, porque Ever vive los cuadros como

si fueran realidades y las realidades como si fueran cuadros. Podría decirse mucho más, pero no hay tiempo, y lo que si queremos dar por sentado es que esta tarde se ha hecho justicia porque Ever Fonseca se merecía este premio, este reconocimiento y el aplauso de todos. /

[Manuel López Oliva, palabras de homenaje a Ever Fonseca]



[Ever Fonseca durante el acto de premiación]



[Fonseca en tiempos juveniles.]

La Habana, 2 de diciembre de 2012.

Estimado Ever: Con seguridad no recuerdas el contexto que dio origen al poema que te hago llegar, y que, en algún momento, te leí. Fue a mediados de los setenta, en el portal de la Escuela de Diseño de 11 y 4, en el Vedado, donde nos desempeñábamos como profesores. Un día me comentaste tu «choque» con un dirigente de cultura —no de la cultura—, el cual se manifestó sobre tu pintura de manera irrespetuosa y hasta cruel. Sin salir de mi asombro, y consciente de lo deprimido que estabas, te dije: «Sigue pintando como lo has hecho siempre». Días después —quizás, semanas—, bajo el peso de aquella conversación, escribí un poema, el cual titulé *Nunca dejes que te callen*.



Treinta y cinco años después...

Al conocer la noticia que te hacía merecedor —al fin— del Premio Nacional de Artes Plásticas, busqué el poema de referencia en mi más extraviada que frondosa papelería —por aquella época no escribía en computadora, ni tú pintabas en caballete—, hasta que hoy, por suerte, lo encontré. Ahí te va, como el mejor regalo que pueda hacerte en ocasión tan señalada para ti y la verdadera cultura cubana de todos los tiempos.



Nunca dejes que te callen /

Para Ever Fonseca

*Nunca dejes que te callen
Ese pincel del ojo de la mano.
Los pájaros trenzan sus alas
Sobre un cielo de amarillos;
Y una mirada de niño
Eleva el grito de los justos
Hasta más allá del verde, del azul,
Del casi tímido color del infinito.*

*¡Enorme rostro de pescado el tuyo!
Insatisfecho, sediento de ramas,
Encallado de pureza y de amistad de mundo.*

*Nunca dejes que te callen
Ese pincel del pecho de los astros.*

*Allí las frondas del mar
Levantán el tiempo redimido rojo;
Inusuales líneas delectan risas
Reafirmando con su insegada sangre
La siembra primera y los caminos.*

*Nunca dejes Ever que te callen
Ese pincel de vida y de asombro.*

*Una lagartija velará siempre
Tu esplendor callado de animal libre,
La áspera honestidad de tus palabras,
Como la hierba en el pórtico del monte.*

*No dudes. Nada de gritos.
Pinta, pinta, pinta,
Hasta que la sangre pinte...
Hasta que aprenda el hombre,
Jinete de su esperanza diaria,
A Compartir la Gran Casa
Con los otros hombres,
Entre panes y flores con un himno.*

En buena hora...
Jorge R. Bermúdez

4>5>

Obras maestras /

Proyecto de Artes Plásticas de Itinerancia Nacional que arriba por estos días a San Antonio de los Baños /

Osiel Rodríguez Mesa /

Decir obras maestras en cualquier género artístico indica clásicos, o se refiere a obras destacadas de grandes artistas. En este caso, «Obras Maestras» es el título que recibe la muestra que propone el Consejo Nacional de las Artes Plásticas para su itinerancia por todo el país. Proveniente del Museo Nacional de Bellas Artes, las veintiséis reproducciones en lienzografía de mediano y gran formato exhiben la obra de algunos de los más destacados artistas de la plástica cubana desde la etapa colonial hasta finales del siglo xx.

El propósito de esta selección de obras es propiciar el acercamiento e interacción de todos los públicos con lo mejor del arte cubano, de modo que se reconozca el talento y se estimule la apreciación artística a través de los valores estéticos que ofrece este producto de carácter excepcional. Esta será una ocasión especial y una oportunidad histórica. Sin lugar a dudas, es un lujo enfrentarse a la majestuosidad y talento que reflejan las obras de estos artistas, que inspiran compartir una escena costumbrista junto a *Guajiros*; enamorarse de la visión de una mulata comparada con la *Gitana tropical*, y revivir o verse involucrado en el pasaje del *El rapto de las mulatas*. Estas, y más, son experiencias que experimentaron con la llegada de este Proyecto de Itinerancia Nacional al Centro Provincial de Artes Visuales «Eduardo Abela», sito en San Antonio de los Baños, municipio de la provincia Artemisa. Un territorio que se llena de orgullo y privilegio al ser los primeros del país en recibir tan honorable muestra, en la cuna de una nueva provincia rica en cultura e historia que se levanta y crece.

Se disfrutó la pintura de la colonia, donde reinaba el academicismo y se destacaban el paisaje y el costumbrismo, representada en Esteban Chartrand, Eduardo Laplante y Guillermo Collazo, este último considerado por José Lezama Lima como «una síntesis súbita» de lo cubano. Y también nos encontramos con la obra que representa la etapa del cambio de siglo, así denominado, caracterizado por un entramado de corrientes artísticas, donde se produce un conjunto ecléctico que oscila entre las expresiones más tradicionales del academicismo francés, italiano o español y corrientes que fluyen hacia la modernidad: el impresionismo, el simbolismo, el art déco, entre otras. De este complejo período se visualizará la obra de Juan Gil García, Leopoldo Romañach y Armando García Menocal.

Resulta imposible dejar de apreciar lo mejor del talento de la vanguardia cubana, que se reveló contra el academicismo ofreciendo un arte nuevo, arte moderno, a través de figuras como Víctor Manuel, Eduardo Abela, Antonio Gattorno, Jorge Arche, Aristides Fernández, Fidelio Ponce, Marcelo Pogolotti, Carlos Enriquez, Amelia Peláez, Wilfredo Lam, Mariano Rodríguez, René Portocarrero y Cundo Bermúdez. Una gran etapa en la que algunos de estos artistas parten de vertientes fundamentales como el criollismo, el afrocubanismo y la preocupación social. Estos temas fueron sustituidos años después, provocando el impulso hacia la consolidación de la modernidad artística insular tras la búsqueda de nuevas interpretaciones en aspectos poco abordados e inéditos de lo cubano.

La muestra recogió, además, una representación de las últimas cuatro décadas del siglo xx pertenecientes ya al período revolucionario. Propone un acercamiento a la obra de Ángel Acosta León, Servando Cabrera Moreno, Raúl Martínez, Ever Fonseca, Flavio Garciandía, Tomás Sánchez y Belkis Ayón. Esta etapa, que se inicia en los sesenta, se caracteriza por el

hiperrealismo, y poco a poco comienza a ceder espacio a nuevas corrientes del arte contemporáneo.

La inauguración y exhibición de «Obras Maestras» ocurrió el pasado 27 de septiem-

bre del 2012 en la galería «Eduardo Abela» a partir de las dos de la tarde, hora en que se abrieron las puertas para adentrarnos una vez más al cautivante mundo de las artes. /



de arriba hacia abajo /

Guillermo Collazo / La sexta / Óleo sobre tela / 66 x 88 cm /
Aristides Fernández / Las Lavanderas / Óleo sobre tela / 86, 5 x 97 cm /
Raúl Corrales / ST / Crísis de Octubre / 1982 /



Sattva / Artistas jóvenes de Shanghai en el Lam

Margarita González Lorente /

Asia es el continente mayor y más poblado del mundo. Tiene cuarenta y ocho países. A nivel de mercado, en cuanto a las artes visuales se refiere, en estos momentos se encuentra muy activo. Desde la I Bienal de la Habana, el arte de los países asiáticos comenzó a presentarse en nuestro país.

En los últimos años ha proliferado una serie de importantes eventos y Bienales, en esta parte del mundo, como la Bienal de Shanghai, China, Bienal de Artes Visuales de Singapur, la Trienal de Yokohama en Japón y las Bienales de Busan y Kwangju, en Corea del Sur, donde Kcho obtuvo el Gran Premio en 1995, entre otros eventos. El surgimiento y desarrollo de esos encuentros ha mostrado la importancia y vitalidad del arte contemporáneo de estos países.

China se ha erigido como importante centro de artistas y propuestas. En los últimos años el arte chino se ha dividido en dos vertientes: una comercial, muy exitosa, cotizada en diferentes ferias y subastas, donde aparece el paisaje como tema fundamental y donde aumentan cada vez más los precios en el mercado, y otra de línea experimental y moderna, que utiliza el performance y el video, para crear un movimiento dinámico y de gran inventiva. En los performances se aprecia el uso del propio cuerpo del artista, con grandes ansias de libertad y comunicación, mostrado en Bienales y otros eventos asiáticos y del mundo.

Innumerables nombres aparecen en los últimos años en revistas como *Art Forum*, *Art News* y *Art in América*, con presentaciones, tanto de muestras colectivas como personales, de artistas chinos, entre los que sobresalen Zhan Huan, Zhu Yi, Cai Qing, Liu Jin y Zhu Ming.

Mención aparte merecen la fotografía y el video. En este sentido vale destacar el premio obtenido por Wang Yan Hui en la Feria Internacional de Video Arte LOOP de Barcelona en el 2007. También en este año se realizó una gran retrospectiva de la obra de Zhan Huan en la Fundación Telefónica de España, en el evento Photo España, al igual que otra del fotógrafo Zhu Yi. Para algunos críticos, el arte contemporáneo chino comenzó a desarrollarse en la década del 70, en los 80 va teniendo su esplendor, y ya en los 90, aunque a mediados de la década, experimentará grandes cambios, influido por la economía de mercado.

En el Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam tuvimos a fines del año 2011 una excelente exposición de Yang Fudong, reconocido artista internacional, que pudimos disfrutar durante dos meses.

Shanghai es conocida universalmente como una ciudad con un mundo muy activo en cuanto al comercio y la vida social. Como toda ciudad china cuenta con una gran población, cantidad de museos y centros de arte. El arte de esta ciudad en específico es poco conocido por el público cubano. En los últimos años hemos podido ver en Cuba el desarrollo del arte chino y hemos conocido de historias y anécdotas de sus principales protagonistas. La Bienal de La Habana ha colaborado en este sentido, al igual que las muestras exhibidas en el Museo Nacional de Bellas Artes desde hace algunos años, tanto en exposiciones colectivas como personales.

En el Centro Lam se presentó, hasta el 27 de noviembre, la exhibición *Sattva*, de artistas jóvenes de Shanghai. Es una exposición de pinturas, fotografías e instalaciones. El título que lleva la exposición es un término budista que se confiere a aquellas personas con sentimientos y alta espiritualidad. Inaugurada el 11 de octubre, con la presencia del embajador de España en Cuba, por tratarse de una muestra comisariada por María Cruz Alonso, curadora valenciana, y con el intermedio del equipo Ingeniería del Arte, liderado por



Quique Martínez, *Sattva* nos trajo esta atractiva exhibición, que mostró gran elegancia y limpieza. Se agradece igualmente al SICA, Asociación Internacional de Cultura de Shanghai, por garantizar y propiciar esta presentación en La Habana.

Las piezas dialogaban desde una perspectiva contemporánea, mostrando los paisajes actuales de la China de hoy, el futuro como una incógnita para todos, a través de obras experimentales, y teniendo dentro de sus cánones la figuración, el paisaje y la abstracción. Se presentaron veinticinco obras de diez artistas jóvenes, e intentaba captar la atención del público hacia los diferentes aspectos de la sociedad, de la vida del hombre, de las problemáticas de los pobladores de la China actual, y reflejando de esta forma sus propias preocupaciones.

La pintura se mantiene presente en toda la exposición. Pudimos apreciar buena pintura, con una fuerte pincelada y empaste, en el trabajo de Xiang Qinghua. Shi Zhiying nos mostró una pieza futurista, con un paisaje lunar, irreconocible, de

ficción. Un adelanto tal vez a un mundo que no conoceremos, o que ya ha existido. La fotografía y las instalaciones, igualmente, nos hablan de la relación del hombre con la tecnología, la comunicación y las diversas formas de apreciar la vida.

Sin dudas, las palmas se las llevó la obra *La gran cremallera*, del artista Peng Xianfeng, una pieza de piso donde un grupo de pequeñas criaturas miran al vacío, abriendo o cerrando un zipper, viendo el porvenir, el espacio. El futuro, el de cada quien, nos aguarda a la vuelta de la esquina. Con los ojos tapados, los niños miran a lo desconocido, como a la espera, ellos abren y cierran el camino, el futuro.

Los creadores que se mostraron en el Centro Lam supieron integrar de forma eficaz la tradición china, en cuanto a filosofía y estética, tan fuerte y arraigada, con la cambiante realidad actual de ese país. El equilibrio y la observación son dos características del pensamiento chino, la tesis de vida de estos pobladores. Los artistas que nos visitaron, a través de su trabajo, supieron tamizar

Dou Rongjun / Ellos / 2009 /
Óleo sobre lienzo / 150 x 100 cm /

Marcelo Pogolotti, también crítico de artes visuales /

Israel Castellanos /

En 2012, cuando se conmemoran los centenarios del pintor "naif" Ruperto Jay y de tres creadores de la vanguardia histórica cubana (René Portocarrero, Mariano Rodríguez y Rita Longa), otro vanguardista criollo habría cumplido ciento diez años: Marcelo Pogolotti (La Habana, 1902-1988).

El nunca visualizó las obras de Jay. Tampoco vio las de aquellos tres colegas del arte moderno con quienes compartió varias muestras, algunas antológicas. Perteneciente a una hornada anterior (que Guy Pérez Cisneros llamó Generación de 1924), Pogolotti residía en Europa cuando esos artistas se dieron a conocer. Y, cuando regresó a Cuba (1939), había perdido la visión.

Sin embargo, los contactos no se restringieron a exposiciones conjuntas. Al escribir sobre arte cubano, Pogolotti también consideró a quienes aparecieron después, y de cuyas expresiones visuales solo tuvo conocimiento a partir de referencias orales. No escribió monografías de Portocarrero ni de Mariano.

Pero estos artistas sí contribuyeron a ilustrar con viñetas un libro de Marcelo: *Estrella Molina* (1946), novela que prologó Pérez Cisneros. Portocarrero se encargó de la cubierta; Mariano, de la contracubierta.

El ejercicio de la escritura representó, para Pogolotti, otra manera de vincularse a la vanguardia cubana. Lamentablemente, no pudo participar en ese empeño como hubiera deseado. Tuvo que apelar, básicamente, a su *back-ground* para escribir sobre creadores de su promoción. A través de la reseña y la semblanza, describió concisamente sus temas habituales, recurrió a pinceladas metafóricas y ponderó elementos formales como ritmo y color.

La reseña (llamada entonces crónica) era, acaso, el género más frecuente en los periódicos de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado para referirse a las artes visuales. Y si bien podía remitirse al pasado reciente o lejano, estaba más bien comprometida en abordar el presente de la producción artística nacional: sus figuras principales o emergentes, la pugna generacional entre las dos promociones de la vanguardia...

Ahora bien, Pogolotti redactó pocas reseñas de esta clase. Su invidencia constituía una grave limitación para poder apreciar las obras recientes. Depender de lo que otras personas le describieran lo colocaba en desventaja: máxime tratándose de artes visuales, donde el "ojo" es esencial, en su ambivalencia como órgano de la visión y del discernimiento (que sí no le fallaba). No obstante, con sus reseñas cubrió un amplio espectro: muestras individuales y colectivas, nacionales y extranjeras de visita, expuestas en galerías reconocidas o en espacios improvisados. Y tuvo en cuenta diversas manifestaciones: pintura, escultura, dibujo (humorístico o no),



Marcelo Pogolotti durante los años cincuenta /

Dibujo de Mariano para la portada de la novela *Estrella Molina*, de Pogolotti / Viñeta de Portocarrero /

arquitectura, urbanismo... Las suyas, en general, podrían catalogarse como reseñas críticas. Hibridando información y valoración, no se limitó a los hechos artísticos. También opinó sobre las circunstancias que atentaban contra la plena realización de aquellos. Mostró una estimativa más integral del fenómeno, su esencia y su contexto. La descripción (elemento característico de la reseña, y estado necesario de la crítica de arte), así como la relación sintética y puntual del contenido, devinieron operaciones imprescindibles para Pogolotti, que recurrió a ellas con tino y mesura.

Empleó términos técnicos claramente comprensibles (textura, volumen, cromatismo, etc). Su vocabulario era culto, pero no hermético ni abrumador. Sabía amenizarlo, incluso, con un tono narrativo que tornaba más fluida la lectura. No seguía esquemas fijos para estructurar los textos. Le placía variar, hacer diferentes composiciones (como en sus pinturas y dibujos) para impartirles dinamismo e impacto.

Asimismo, Pogolotti escribió textos sobre el crítico de artes visuales. Y lo caracterizó a partir de una figura paradigmática: Pérez Cisneros, quien ejerció ese oficio en importantes periódicos y revistas cubanos, simultáneamente con Pogolotti durante algunos años.

Marcelo, que no era el egresado de un curso, taller o escuela de periodismo que luego se especializa, sino el artista e intelectual capacitado que difunde sus amplios conocimientos a través de la prensa, consideró al crítico un mediador entre la obra, el artista y el público. Le atribuyó una gran importancia a la mediación que podía hacer entre la creación misma y su autor. De ahí que proyectara como raigal la misión orientadora.

También opinó que el lenguaje, ameno y de belleza literaria, debía formar una unidad coherente con el "contenido"; y había de evidenciar que el crítico era competente, calificado, en la materia tratada. Incluso, ya por entonces tuvo en cuenta su posible desdoblamiento como organizador de exposiciones.

En los años cincuenta, algunos colegas periodistas (como Rafael Suárez Solís y Ernesto Ardura) reconocieron la valía de los textos de Pogolotti referidos a las artes visuales. Tras la muerte de Guy Pérez (ocurrida en 1953), Suárez Solís señaló a Marcelo como "quizá el único crítico de artes plásticas" que existía en Cuba. Y Ardura estimó que su experiencia creadora lo dotaba de "levaduras muy ricas" para interpretar la obra de otros artistas. En 1974, Juan Marinello apuntó que lo realizado por Marcelo en ese campo era una tarea de mucha talla para su época y el futuro... Hoy día, tanta lucidez asombra. /



LAM EN NUESTROS DÍAS /

José Manuel Noceda Fernández /

Hace 10 años el mundo conmemoraba el centenario del natalicio de Wifredo Lam, una de las figuras cimeras del modernismo de Cuba y Latinoamérica, con un abultado programa expositivo, editorial, de conferencias y paneles acontecidos en Francia, Japón, Martinica, Estados Unidos y La Habana.

Esas celebraciones dejan un interés renovado por su obra en los años posteriores, pues continúa siendo objeto de estudio y de proyección desde perspectivas diversas. Muchos conocedores de arte ponderan los precios récord -para el artista- obtenidos por algunas de sus obras en las grandes subastas internacionales de fechas recientes. Pero, al margen de estos sucesos de mercado, que sin dudas constituyen referencias a tener en cuenta, perduran otras razones de mayor peso por las que este sigue siendo noticia.

Uno de los hechos a encomiar es el paso expositivo mantenido alrededor de tan complejo legado visual. Baste mencionar algunos ejemplos. En el 2005, Daniel Abadie organiza *Wifredo Lam et les poètes* para el Musée Campredon y la Maison René Char à L'Isle-sur-la-Songue. Mientras, al siguiente año aparece *Wifredo Lam. Orichas*, en la Galerie Thessa Herold de París. En Estados Unidos, Curtis Carter prepara *Wifredo Lam in North America*, para The Patrick and Beatrice Hagerty Museum of Art, en la Marquette University, circulante después por el Miami Art Museum, el Museum of Latin America Art de Long Beach, California y el Salvador Dalí Museum de la Florida, todo entre 2007 y 2009. Y la Caixa Cultural de Río de Janeiro-Galería 3 muestra *Wifredo Lam. Gravuras* entre 2009 y el 2010.

El campo editorial también aporta lo suyo, pues en el 2009 Jacques Leenhardt publica *Lam* (París, H.C. Editions). Profundo conocedor de la obra del cubano, un texto de Leenhardt para el catálogo de *Wifredo Lam. Œuvres de Cuba*, Maison de l'Amérique Latine en París en 1989 -durante la conmemoración del Bicentenario de la Revolución Francesa- introdujo contribuciones al reconocer rupturas y cambios en su pintura que revolucionan los hábitos perceptivos occidentales.

Pero sin dudas, el suceso más novedoso de los últimos años es la presentación en Francia de un compendio de documentales dedicados a la vida y obra del maestro cubano. Lam había sido visto desde el cine por diferentes televisoras europeas. Por su parte, la filmografía cubana sobre Lam también es profusa. En 1967 Manuel Lamar (Lillo) produce el primer material fílmico de esta naturaleza. En el proceso utiliza un equipo para la realización de dibujos animados recién adquirido entonces por el ICAIC, con el cual imprime movimiento a un conjunto de bocetos y fotos fijas, para facturar un documental de aproximadamente diez minutos de duración cuya rudimentaria armazón le confiere cierto encanto.

Después, filmado en vida del pintor y con su activa participación, en 1982 Humberto Solás alcanza, con *Wifredo Lam*, el producto visual de más alto vuelo artístico hasta ahora conocido. Le siguen otros autores, como Julio Vázquez y Jorge Aguirre, quien realiza *Ya era otoño en París y Panorama 46*.

El nuevo "paquete" fílmico bajo la edición de Seven Doc cuenta con la intervención decisiva de Aube Breton-Élléouët y Oona Élléouët, hija y nieta respectivamente del líder del surrealismo, André Breton. En un suceso inédito, contiene cuatro documentales: Bajo la autoría de Barbro Schultz-Lundestam aparecen *Wifredo Lam et les poètes*, inspirado sin dudas en la exposición homónima antes mencionada, y *Poussière d'atomes*. Por su parte, Fabrice Maze realiza *Au Carrefour des mondes (1902-1946)* y *À la recherche de l'unité perdue (1946-1982)*, este último motivado a todas luces por el título de un ensayo de Alain Jouffroy de 1971.

En realidad, los cuatro materiales siguen una narrativa convencional, desde el consabido tono más o menos lineal y de carácter cronológico, poco novedoso a la hora de acercarse a Lam y su vasta

producción visual. Pero son muy útiles. Aportan una enjundiosa apoyatura fotográfica; además, el prolijo cuerpo de entrevistas dentro del discurso cinematográfico pone al alcance del espectador los testimonios de Eskil Lam, uno de sus hijos, de Helena Benítez, su segunda esposa, así como las voces autorizadas de escritores, poetas, galeristas, críticos de arte, arquitectos, ensayistas que lo conocieron bien y que intervinieron en publicaciones y proyectos expositivos, como son Albert Loeb, Alain Jouffroy, Anne Tronche, Catherine David, Lowery S. Sims o Jacques Leenhardt.

Dos de ellos pueden resultar más atractivos para el público cubano. Me refiero a *Poussière d'atomes*, enfocado en la vida de Lam en la localidad costera italiana de Albisola Mare y la cerámica producida por él allí, un capítulo abordado brevemente en su bibliografía. Solo *Wifredo Lam ad Albisola*, 1990, escapa a esa tangencialidad, pero es un libro muy poco divulgado.

El otro, *Wifredo Lam et les poètes*, acerca de las interacciones del pintor con el ámbito literario, un universo rico en experiencias que



data de sus días en España, pero sobre todo, se afianza en las tertulias del París de entre guerras. Esos vasos comunicantes alcanzan su más alta expresión en la amistad con André Breton, Aimé Césaire, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Alain Jouffroy, Benjamin Péret y otros. Así mismo, en libros y catálogos se puede rastrear la poesía dedicada a Lam. Tristan Tzara, Dominique Agostini, Aimé Césaire, René Char, Alain Jouffroy, Michel Leiris, Gherasim Lucas, Joyce Mansour, José Pierre, Pablo Armando Fernández y José Álvarez Baragaño, son solo algunos ejemplos de quienes no pudieron sustraerse al encanto de su pintura y terminaron transcribiendo sus impresiones en versos y estrofas.

Existe otra conexión profunda entre pintura y escritura que toma cuerpo primero en la ilustración para libros y luego se desborda en la edición de portafolios de aguafuertes y litografías, ejercicio en el que Lam se revela como un extraordinario grabador también, acompañando o interpretando, en su muy original estilo e iconografía, los poemas y textos de André Breton, Michel Leiris, José Pierre, Herbert Read, René Char, Dominique Agostini, Jean Joubert, Alain Jouffroy, Edouard Glissant, Alain Bosquet o Gabriel García Márquez.

En su contra, los documentales de Seven Doc omiten las fuentes y referencias que relacionan a Lam con la escena cultural cubana. Abundantes en entrevistas al mundo intelectual europeo, o a lo sumo, a escritores caribeños como Aimé Césaire, ignoran las conexiones de Lam con sus contemporáneos de la isla, así como el extenso cuerpo de crónicas, artículos, libros y ensayos, algunos adelantados en su época en la defensa de un Lam antillano que imprime giros a la tradición pictórica europea y abre nuevas orientaciones para la visualidad del Caribe, salidos de las manos de Alejo Carpentier, Lydia Cabrera, Mirta Aguirre, Fernando Ortiz, ineludibles para comprender a Lam en su más abarcadora dimensión.

Estos cuatro filmes podrán ser vistos en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam del 13 de diciembre de este año al 23 de febrero de 2013, junto a los de Solás y Aguirre, en una programación que hace parte de las acciones por el 110 aniversario de su natalicio.

Hace 110 años, el 8 de diciembre de 1902 nace Wifredo Lam en Sagua la Grande. Por esos mismos días, pero en 1942, debió comenzar en su taller del Reparto Buen Retiro, en Marianao, una de sus obras cumbres: *La Jungla*, en exposición permanente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En una época postmoderna y de discursos translocales, signada por la vertiginosa sucesión de acontecimientos y procesos, en la que muy pocas poéticas logran mantenerse en sus altares. La obra de Lam tiene todavía cosas que decir. Lam sigue siendo ese Caballo de Troya, como gustaba proclamarse, incisivo, trascendente. /

[En la imagen: Wifredo Lam en su casa de La Habana.]

Pasión por el Arte Naif /

Jorge Rivas Rodríguez /

“Fue apasionante descubrir en Cuba artistas que tienen al arte como una vía de realización espiritual: además de su profesión y de sus maneras de ser, gente sencilla que tiene la necesidad de pintar para vivir”.

Tal afirmación fue hecha por el coleccionista y estudioso de la prolifera producción de arte naif en nuestro archipiélago, Gerald Mouial[1] (Argelia, 1942), notario de profesión en la caribeña isla de San Martín —en la parte que ocupa la colectividad francesa de ultramar formada en 2007 después de su secesión de Guadalupe—, quien en una de las jornadas del Festival Internacional de Arte Naif, a punto de concluir en la Casa de la Cultura de 7ma y 60, en el municipio habanero de Playa, presentó su más reciente libro titulado *L'art fantastique de Pedro Osés (El arte fantástico de Pedro Osés)*.

La originalidad y virtuosismo de Osés, un pintor naif nacido en 1954 en la localidad villaclareña de Guaracabulla (Placetas) y fallecido allí en el año 2009, fue resaltada en el volumen ilustrado de Mouial como merecido reconocimiento a una de las figuras emblemáticas del arte naif en Cuba. Su iconografía está relacionada con el mundo campesino, sobre el que recreó universos pictóricos inspirados en mitos, leyendas y supersticiones donde lo real y lo fantástico se superponen para atrapar la atención del espectador. Sin olvidar su eminente labor comunitaria y artística como promotor cultural en el Consejo Popular de Guaracabulla, relevante entre los pobladores de allí, donde formó diversos grupos de aficionados, así como talleres de apreciación y creación. Atendió, hasta el final de sus días, el proyecto artístico *Pedro Osés, pintor de su pueblo*.

Sin embargo, sobre su vida y su obra muy poco se conocía hasta la publicación del interesante texto de Gerald Mouial, igualmente prestigiado como galerista y fotógrafo, que conoció a Cuba en 1988 y desde entonces quedó atrapado por la exuberante cultura insular.

Este buen hombre que hace muchos años dejó el norte de África para nacionalizarse en París y radicarse, en 1983, en San Martín, había publicado con anterioridad otros dos imprescindibles volúmenes para el estudio de la pródiga existencia aquí de un estilo caracterizado por una atractiva falta de conocimientos técnicos y teóricos. Se trata de *Arte Mágico en Cuba*, en cuya primera parte (2004, año en que se reabrió la Galería de Arte Naif Diago) exploró el quehacer de 51 pintores representativos del genuino arte popular.

En el año 2009, el inquieto “latinoafricano” —así se autocalifica— emprendió la consumación de lo que finalmente constituyó un completo catálogo —a color—, con notas biográficas, entrevistas y reseñas de las obras de otros 66 artífices naif, presentado en 2010 con gran repercusión entre la crítica especializada. Ambos libros incitaron la atención internacional sobre 117 pintores prácticamente desconocidos y cuyas realizaciones se sitúan a la altura de los mejores exponentes de esta corriente a escala mundial.

Arte popular, ingenuo, naif, espontáneo, intuitivo..., como puntualiza en el propio título de *Arte Mágico...*, constituye, además, un profundo sondeo sobre una zona del arte cubano que desde los años 90, cuando su desarrollo y promoción comenzó a alejarse de las manos de las organizaciones de masas por el apoyo de las Casas de Cultura, que no había recibido la atención que demanda. La



Sol niño [título de poema manuscrito de Pedro Osés] / A la derecha: el artista dibuja /

Piezas de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo /

- Rolando Quintero Capote / *Deverdad* / Acrílico sobre lienzo / 73 x 92 cm / [Gran Premio]
- Servanda Peña González / *La señal de la cruz* / Óleo sobre lienzo / 40 x 60 cm / [Mención]
- Zenia Escalona Borges / *Paísaje* / Acrílico sobre lienzo / 56 x 87 cm / [Mención]
- Luis J. Rodríguez Arias / *Camino del arriero* / Óleo sobre tela / 75 x 110 cm / [Premio]
- Kimb Lám / *Twittee* / Acrílico sobre lienzo / 30 x 46 cm / [Mención]
- Zenia Gutiérrez Alfonso / *Cita en el cañaveral*, de la serie *Guajiro* / 61 x 81 cm / [Mención]

hablan, desde las obras testimoniales de Gerald Mouial, sobre las quimeras y vicisitudes de sus vidas, en tanto reflexionan sobre lo que en sus humildes existencias ha influido el místico mundo de las formas y los colores. “Ojalá”, dijo, “que pronto pueda hablarse de un Museo de Arte Naif en Cuba, como un medio de protección del patrimonio cultural de esta nación y como registro de la memoria de este tipo de creación artística”.

Expresó además que con estas publicaciones sobre arte naif pretende “buscar un espacio para estos excluidos artistas con el fin de evitar que aquí suceda como en Haití, es decir, que esta expresión no se convierta en *souvenir* de aeropuerto. Convencido de la importancia que tenía presentar y promover este arte, conté con el apoyo del Consejo Nacional de las Artes Plásticas (CNAP)”.

El estudioso francés sobre lo que algunos llaman “arte ingenuo” es también coautor, junto al Historiador de La Habana, Eusebio Leal Spengler, y de Yves Coriou, de un interesantísimo manual sobre la historia del capitalino Cementerio de Colón.

Campeños, maestros, albañiles, carpinteros, mecánicos, soldadores, electricistas..., nos



Feijoo

SOY RARO PERO ANDO...

Feijoo: «Bichejo raro»



En página anterior, borde inferior /

Samuel Feijoo. Ilustración tomada de la revista *Signos*, Las Villas, 1968 /



CONFLUENCIAS /

Evelio Sánchez Zayas /

Se cumple un siglo de que vieran la luz en esta isla cuatro artistas plásticos de especial significación, tanto por su producción artística como por su inserción en los procesos más importantes de la vida intelectual de su época. Solo mencionar sus nombres basta para que el común aguillate su valía: René Portocarrero, Mariano Rodríguez, Rita Longa y Ruperto Jay Matamoros: en estos cuatro creadores cuajó el ideal de afirmar nuestra nacionalidad a partir de su audacia creativa y el elevado compromiso de lanzarse resueltamente a situar nuestro que-hacer pictórico a tono con la modernidad, despojándolo del lastre académico, sobre todo en el caso de los tres primeros.

De modo singular, *el vago azar o las secretas leyes que rigen este mundo, el universo...*, parafraseando a Borges, han permitido que confluyan, en la mínima geografía del municipio Bauta, obras casi desconocidas de Mariano, Portocarrero y la escultora Rita Longa.

Ocurre que, de forma más o menos explícita, nos hemos atenido a un esquema generacional que los sitúa como la generación del 40. Ellos se integran, en gran medida, a la tendencia del rescate y búsqueda de valores identitarios, a reforzar la concepción de lo cubano. A partir de otras influencias en su formación, acceden a su madurez en años difíciles y se vinculan a otros grupos intelectuales, como es el caso de Orígenes.

Resulta conocido por todos el desempeño de Orígenes, liderado por José Lezama Lima, en el campo de las letras, y que alrededor de ellos se nucleó lo mejor de nuestra vanguardia plástica. La figura del Padre Gaztelu, miembro de esta pléyade de escritores y que a su vez oficiaba como párroco de la iglesia de Nuestra Señora de la Merced en Bauta, propició que el territorio pasara a convertirse en lugar de retiro espiritual e intelectual. La presencia de los origenistas dio lugar a que, en múltiples ocasiones, artistas como Mariano Rodríguez y René Portocarrero visitaran el lugar y, a instancias del párroco, dejaran la impronta de su obra en la iglesia, así como en la de playa Baracoa, esta última, obra del arquitecto Eugenio Batista.

En el año 1948, Mariano pinta para la iglesia de Bauta dos obras al óleo sobre lienzo: *La Ascensión y El descendimiento*. Un año después, estos dos artistas intervienen en el decorado de la iglesia: Portocarrero realiza *La Crucifixión de Cristo* y *Las catorce estaciones del Via Crucis*, y Mariano diseña dos vitrales: *La Virgen de Fátima* y *San José*.

Llegada la década del 50, el balneario de Playa Baracoa adquiere importancia como lugar de recreo y asentamiento poblacional que propicia la construcción de la iglesia donde Portocarrero realizará en 1956 un mosaico vidriado de la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de la iglesia, que en estos momentos exige una restauración inmediata.

Sin dudas, para muchos, tanto lectores no avisados como investigadores, la especificidad del tema tratado, así como la solución formal acorde con los postulados estéticos que defendían, otorgan a estas obras una dimensión especial en el tiempo.

De igual modo, pero bajo otras circunstancias históricas, resulta la escultura erigida por Rita Longa el 20 de diciembre de 1969 en la comunidad de Ben Tre, proyecto constructivo generado por el

gobierno revolucionario en clara alusión de hermanamiento con el pueblo vietnamita y refrendado por el título de la pieza: *Solidaridad con Viet Nam*. Con el sello de su producción escultórica, la obra permanece más allá de su tiempo al asumir los retos de una coyuntura histórica y trascenderla

Una investigación exhaustiva sobre las obras mencionadas de Mariano y Portocarrero corresponderá a los investigadores de la producción pictórica con temática religiosa realizada en la isla. En el caso de la pieza de Rita Longa, es un llamado a la reactualización del inventario de su producción escultórica a lo largo del país.

Distingamos las elaboraciones auténticas de nuestros creadores, y mantengamos enhiesta la certidumbre de que honrar, honra. /



NO HAY NADA NUEVO, SOLO DIFERENTE... /

Yainel Martín Beltrán /

La respuesta a la pregunta que se hacen los actuales “vanguardistas a toda costa”, tan obsoletos y contradictorios como la propia vanguardia de estridencias necesarias en otro tiempo, sobre la novedad del trabajo en la fotografía cubana y especialmente en la villaclareña: sería la siguiente: “No hay nada nuevo, solo diferente...”. Pero hay que revisar esa observancia, porque en la vuelta de rosca, en ese sacar otro zumito al concepto, a la idea, a la imagen, al ejercicio fotográfico, hay tremendo chapoteo discursivo. Eternizado por el relajamiento institucional que confunde, al colocar en exhibición, incluso en eventos colectivos competitivos, fotografías que parecieran tener cuarenta o cincuenta años de inmovilidad conceptual, que todavía gravitan en lo incidental y en el gesto del primer plano y la arruga en blanco y negro. Incluso no es que me moleste totalmente, confieso que me he emocionado al percibir, delante de algún caso, la pericia técnica y el buen ojo fotográfico del autor, pero siempre me pregunto lo mismo: ¿Hasta cuándo el ojo? ¿Hasta la eternidad? ¿Seré yo el equivocado y contradictorio curador con criterio que se ríe de la novedad y secretamente pide novedad? No lo creo realmente, y hace poco vino a ratificar mi puesto un hecho que, de tan aleatorio, pareciera elucubrado para satisfacer mis propósitos argumentales.

No sé si por azar o por programación ajustada o formal, pero convivieron en estos finales de 2012, en la Galería Provincial de Arte de Villa Clara, dos exposiciones fotográficas que podrían ser el resumen casi perfecto de lo que en esta materia ocurre en el centro de Cuba.[1] Sigo hablando del afán enfermizo por los planteamientos fotográficos dispuestos hacia el detalle en la arquitectura, los ancianos, los niños y el paisaje citadino y campestre, entre otros temas reflejados casi siempre en blanco y negro. Parece ser que el asunto es y será bien atractivo, pues a los fotógrafos mayores de cincuenta años de edad han venido a sumarse otras generaciones menores: a veces arreglan la pieza a través de los nuevos medios o preparan un “set” fotográfico, que tiende a implicar los símbolos patrios y gran diversidad de temas sociales, políticos y económicos relacionados con la actualidad cubana más general. Este último grupo es el que preocupa con certeza. Todavía los creadores avanzados en edad pertenecen a otra estética por clasificatoria epocal, pero es imperdonable que jóvenes de veinte a treinta años anden regados todavía en el guiño incidental, por bien que lo hagan.

Por eso, siempre que ocurre un refrescante hecho de la cultura visual como la exposición *Preludio*, de Antoine Hernández Rodríguez (Santa Clara, julio de 1986), se agradece, y en provincia más, porque sucede poco el darse cuenta de que necesitamos distintas medidas en la fotografía. Esta necesidad de “refrescar” a veces nos lleva al análisis de otros soportes que pulsan otros disfrutes aunque sean retinianos (en apariencia). En estos casos sucede que en el fragor mediático del producto nos quedamos apenas con la vanidad del primer golpe, el que se hace rápido, el del primer olor, y no vamos a la enjundia, porque la norma dicta los peldaños y es malo “descender”. Claro que esto es en público, porque la Academia ordena el paradigma, pero en la apretada soledad del claustro lee los horóscopos, que no mienten. Quien renuncie a aceptar, disfrutar o tan solo observar todo cuanto cae de la escena extraordinaria, esa “legitimada”, “definida” y “definitoria”, no sabe lo que se pierde.

Rita Longa /
<i>Solidaridad con Viet Nam / 1969 /</i> <p>[Imagen cortesía de Juan de Dios Marino]</p>



Desbordar los límites de ciertas zonas cognitivas es una declaración de apertura, una toma de conciencia.

Sobre este tema, varios artistas y letrados se rien de mi propensión a observar detenidamente las llamadas “revistas del corazón”. Me refiero a *Glamour, Elle, The Oprah Magazine, Chic*, solo por mencionar: pues sepan que dentro de la primera me declaro seguidor de las fotografías artísticas de Juergen Teller y los trabajos que realiza para los diseños de Daisy Marc Jacobs. Unas intensas y contrastantes composiciones en cuanto al finísimo diseño de vestuario, calzado, accesorios, perfumería, acomodo y locaciones que escoge: escenas áridas, muros carcomidos, o simplemente trepar a una Top con un gigantesco pomo de perfume rosa encima de un caballo. Todo con iluminación natural, a punto del mediodía. Existen otros artistas-fotógrafos como Ellen Von Unwerth, Bruce Weber y Edward Mapplethorpe ¿familiar este último? Algunos de ellos coinciden en varias de estas revistas. Dentro de la *Elle* es donde más me he encontrado con los trabajos para la Diesel, esos diseños de ropa casual que particularmente me gustan, de tejidos frescos, “*for successfull living*”: el Estudio André Doyon plantea, en unos ambientes abiertos, costeros, un diseño integrador de aspecto aventurero, industrialmente raído, con predominio de colores grises, ocres y sienas. Otras marcas importantes como la Mango, además del plano abierto tan agradable, se valen de sutilezas, como la espectacular pose de una Scarlett Johansson, enfundada en un vestido cincuentón delante de un edificio racionalista. Para cerrar esta posible introducción temática, debería ahondar en Ellen Von Unwerth, quien se apoya en una cortante Diane Kruger y la coloca con un sofisticado equipo de vestuario, prendas, manicura, perfumería y peinado en un barrio marginal neoyorquino: todo dentro de la revista *Glamour*. La lista sería enorme si nos ponemos en esas persecuciones estilísticas: podría pensar en un David LaChapelle para terminar con el broche bien puesto. Sépase entonces que, si en algún momento comparo, es solamente para elevar o promover.

Las piezas de Antoine vienen prácticamente sin el toque de esa connatural ingenuidad tercermundista (que no falta de talento) que nos llega a todos, por más que algunos ególatras de la crítica expresen que los cubanos nos insertamos perfectamente en los dictámenes internacionales de la visualidad: además de la obvia falta de una industria que soporte y sobre todo, bien pague sus resultados artísticos, los cuales elevarían su rigor, por ejemplo, en los formatos (aquí reducidos), particularmente en esta dinámica de la grandiosidad. No obstante, nada de eso les quita vigor y soltura artísticas. De alguna manera se las arregló para traer Europa a una endeble casita de Santa Clara.

Vale aclarar que, en principio, esta idea de la fotografía de modas no tiene base original en el artista, fue llamado para enriquecer el “show” que ha venido intentando Alexander Guevara, otro creador de Villa Clara, dado en los últimos tiempos a combinar el vestuario, el desfile de modas y lo performático. Esta explosiva mezcla, dicho sea de paso, no le ha quedado muy feliz que digamos, a mi entender se ha metido en “camisa de once varas”. Por desgracia, esta especie de megaparchería “sofisticada” que se ha propuesto Alexander no puede permanecer en el plano artesanal porque siempre lucirá burdo y “franksteiniano”, si no lo respalda un brazo industrial, una producción que eleve la propuesta. De no ser así puede quedarse atrapada en las lamentables áreas de la caricatura indirecta, esa que llega cuando uno está buscando otra cosa.

Todo esto lo aclaro para independizar en lo posible a Antoine, este muchacho que calladito llegó un día a los predios de Santa Clara en lo que pudiéramos denominar éxodo al revés (pues vivió en La Habana todo el tiempo), y de pronto está exponiendo en su principal galería y de forma personal, aunque también sabemos que ya la Institución no es lo mismo. Su interés investigativo, al mismo tiempo desenfadado y en contra de la seriedad impostada, lo está llevando por buenos caminos, no tengo dudas, hacia la distinción en el bulto.

Lo primero que me atrajo de su exhibición no fueron precisamente las fotografías, que cuentan diez, sino la peculiar manera de titularlas: 1, 2, 3, 4...., como quien no quiere enredarse con la cuerda de los textos y paratextos y caer en vanas poéticas y sonidos chillones o melosos. Basta con enumerarlas, como cosas contables que son en definitiva y tiene todo mi favor en eso.[2] Las composiciones, en definitiva, son más bien sencillas: los ángulos bastante normales, porque no tiene que robar nada a la acción que registra: eso sí, los tonos bien trabajados para emparentarse con la estética de los tejidos empleados y con el maquillaje sutil, casi inexistente, que detiene los rostros de los modelos en una poética endurecida, peculiar hacia el “fashion” que les otorga ese aspecto de primera mitad del siglo xx en casi todas las acciones. Las posturas informales, la actitud casual, por momentos sin artificios, con guiños o explicitudes infantiles y voluntariosas, siempre son ayudadas por el lente que da espacio al entorno, a un lado o al otro, o en derredor, y la escena queda suave, noble, aun con la irregularidad formal de una ruina o un pasto tumbado o una bañera en exterior. Lástima que sobre una que otra postura manierista de algún modelo, la teatralidad no siempre queda bien. Hay que darse cuenta cuando sobra, y no se le puede dejar hacer y deshacer al modelo, y si es así, para algo está la edición. En este sentido, las dos muchachas parecen más seguras, más naturales.

Creo que Antoine se encuentra en una fase interesante de su labor como fotógrafo, y ojalá mi texto contribuya a eso. Ese momento en que, por decisión propia o por empujón analítico externo, uno se decide a saltar. Ahí están sus fotografías, y el saber que debieron ser más grandes en su impresión. Casi todo está ahí: el no enjuiciar política o moralmente a sus protagonistas, en no decir qué es lo correcto y qué incorrecto. Si primero señalé los mecanismos museográficos, fue porque las composiciones son el plato fuerte, está claro, colocadas hacia la estabilidad visual, en una línea emocional de puro hedonismo. Aquí no hay referencias al mundo real y vivencial, si acaso pura estética, como cuando coloca a todos los modelos dentro de la bañera que, a su vez, está en un patio exterior. El hecho es que las miradas enajenadas y enajenantes me hacen pensar en una versión graciosa de *La balsa de la Medusa*, de Géricault. También la individualización o confrontación de rostros en grupos narrativos de tipo fisonómico-sexual, notable en las revistas de modas, están muy bien logradas en estas fotografías que han venido a refrescar el panorama villaclareño, como ya dije: pero, sobre todo, a demostrar que se pueden hacer otras cosas con una cámara en la mano. Por favor, dejemos descansar un poco la ciudad que se cae de tanta foto y desidia. Cualquier cosa menos la ciudad. Ahora solo resta esperar por un proyecto totalmente independiente de este creador, para ver si no me equivoco. /

[1] En la primera no me detendré mucho porque ya ha sido reseñada por varios críticos, curadores y especialistas de Villa Clara. Un giro en la estética del escritor y fotógrafo Rubén Artilles hacia la ciudad, la arquitectura tema bastante tratado con anterioridad por varios grandes de esta provincia, y en el que se aventuró, en mi criterio, demasiado pronto (hacia poco tiempo venía planteando algunas posturas interesantes con el desnudo) y con una voracidad de principiante; sin medir los riesgos. Trataré de analizar la segunda muestra, la menos socorrida escrituralmente, la que prefiero.

[2] Lo segundo que agradezco es que, sin proponérselo o de forma intencionada, finalmente salva, alcanza, lo que indiscutiblemente no logra el otro. Con manejos inteligentes del posicionamiento, disimula o elimina el camino manual a medias y logra la “industrialización visual” tan deseada de la prenda, ese “lucir bonito” del artificial harapo, del vestuario asimétrico, por diseño o por ajuste remanado para el modelo, las fórmulas para yuxtaponer piezas allá contusas, a través de la cámara no hacen que luzca abigarrado el conjunto, al contrario, lo concluyen: realiza lo que en el taller el hilo y la aguja no pudieron. Y creo que el éxito final es doble.

¿¡Mariano abstracto!?

Mucho se ha comentado de los *Gallos, Guajiros, Figuras humanas, Pescadores* y *Naturalezas muertas* de Mariano: de sus obras más tempranas (*Unidad*, 1938), donde se aprecian las marcas que el Muralismo dejó en él cuando en 1936 estuvo en México y de su apego a los ejercicios cromáticos de Picasso, Matisse, Bonnard, Cézanne... Sin embargo, cuando la historia te nombra bajo un concepto, cláusula

fatalidad coincide con el umbral de su decadencia. Tras aproximadamente dos décadas, entre 1925 y 1940, el arte cubano se encontraba en una fase de insurrección, hallazgos y revitalización que, a pesar del desfase y la oxidación respecto al quehacer de otros escenarios contemporáneos, diganse Europa, Estados Unidos y algunos países latinoamericanos como Brasil y Argentina, condujeron a la oxigenación y actualización de las formas y maneras de asumir el arte en reacción y ruptura con la tradición plástica hasta aquel entonces.

La abstracción se asumió a través de diversas poéticas donde algunos se refugiaron en su vertiente lírica y otros en la geometría y pureza de las formas. Diversos pintores lograron asumir la corriente tal y cual, y como sus pioneros en el ámbito europeo la planteaban: alejamiento total de la realidad. Otros, sin embargo, hicieron del referente natural un pie forzado para penetrar en un universo desmaterializado, constituido en principio por manchas de colores y texturas que meramente sugerían en la distancia aquel elemento del cual se había comenzado. Por ello resulta para muchos historiadores y críticos del arte muy cuestionable la existencia y autenticidad de un arte abstracto cubano.

La obra de Mariano que transita por este sendero podría no estar exenta de estos cuestionamientos. El Mariano que conocemos anduvo por la abstracción acompañado, al menos en esencia, de esos motivos que ya desde la década del cuarenta recurrían en sus obras y que ahora serían citados para construir reveladores ejercicios del color. En este sentido se encuentran: *Hombre con guitarra* (1954), *Pescador* (1955), *Gallo amarillo* (1956), *Paisaje del Almendares* (1956), *Guajiro con gallo* (1958) y *Libélula* (1958). Los gallos y figuras humanas se convierten en pretextos que, a veces quedan a manera de siluetas o donde, en ocasiones, llegan a desaparecer para existir en la mera alusión de un título o en la sugerencia de un concepto.

Este período encauzará su obra del cincuenta, y se irá tornando más expresionista con su paso a los años sesenta y los sucesos que trae consigo esta era en nuestro país, que lo hacen asumir la realidad desde otro catejeo. Los proyectos de la Revolución y su necesidad de un arte más descriptivo y didáctico hicieron que los acontecimientos que protagonizaba a diario nuestro pueblo se convirtieran en referentes inmediatos de la obra de nuestros artistas. Es así que parte del lenguaje pictórico de Mariano Rodríguez, correspondiente a esta etapa, nace de esas acciones que hacían de nuestra dignidad un gesto histórico.

Su vuelta a la figuración tiene en el contexto parte de explicación. Sin embargo, Mariano no llega a ser del todo evidente o fotográfico, sino que se vale de esos recursos que lo han acompañado para elaborar un discurso cromático a base de texturas, borrones e imperfecciones pictóricas. De este momento serán: *II Declaración de La Habana* (1962), *Retrato del pintor*, *La cena*, *El deseo* y *Las tres gracias*, todas estas de 1965. Su lenguaje será cada vez más neofigurativo, y recreará en sus obras diálogos punzantes entre áreas claras y oscuras –con esa afirmación del negro– que harán de la composición un espacio polémico entre figura/fondo, color/fondo, etcétera.

En este sentido son muy atinadas las palabras que Damián Bayón expre-

só al respecto:

“No me gusta catalogar demasiado a los artistas, me parece falso y contra-productente. Pero aquí es el propio Mariano quien habla y él mismo se considera como expresionista, y creo que acierta plenamente en su caracterización. ¿Qué quiere decir esto? Colgarle la etiqueta de expresionismo abstracto –como hacen los críticos norteamericanos– sería lo más fácil y también lo más inocuo. Palabras...Ser un expresionista por temperamento, y haber llegado a la abstracción supone que el pintor se expresa, pues, en términos de violencia formal y cromática.”

A cien años de su natalicio, el Museo Nacional de Bellas Artes cele-

Mariano Rodríguez /
<i>Libélula / Óleo sobre lienzo / 1958 /</i> <p><i>Guajiro con gallo / Óleo sobre lienzo / 1958 /</i></p>





Andrés Álvarez Álvarez (Conrad) /

Realizar una revisión en la producción más reciente de un artista es siempre una incitación. *Tres Monos*, exposición reciente de René Peña, pareciera un resumen de las disímiles formas con que el artista ha decidido modelar un discurso en torno al cuerpo como legitimador de identidades. En ellas están presentes varios ciclos creativos bien definidos a lo largo de su trayectoria: la dermis como huella individual, enfocada desde el trabajo con el "zoom" o el detalle; la autoperformance del artista como encarnación de un sujeto desde el cual emana un discurso emparentado con la posición del Otro cultural; y la relación cuerpo-objeto en un rejuego de asociaciones y símbolos. En esta muestra, todas las piezas describen los diversos modos en que Peña ha abordado el cuerpo como emisor de un logos. Tanto en aquellas

donde el fragmento de piel es alterado hasta el grotesco, como en otras más líricas en las que el artista sube una escalera o se mantiene expectante bajo una nube de algodón. Claro, sin pasar por alto una o dos de carácter más demandante: sobre todo aquella donde un nasobuco cubre su boca. Sin embargo, más allá del valor de estas piezas, es en el tríptico *Tres Monos*, que nombra la exposición, donde se atisban los más interesantes derroteros discursivos por los que transita el artista.

Cabría preguntarse por qué Peña, después de lanzarse hacia una búsqueda plena del objeto desde series y exposiciones recientes –*Sad blue child* y *Beauty things*–, retorna a lo corpóreo. Siempre resulta sustancioso, en la obra de un artista como René, realizar un pesquisaje de las razones por las que emplea una u otra referencia, pues su método se genera en la construcción de una imagen que se configura desde lo simbólico o el

cruce de alegorías, y menos por la elaboración conceptual más estricta.

Tres monos alude al mito que tuvo su origen en la traducción del código moral chino del Santai y la filosofía relacionada con el uso de los sentidos en la observación del mundo. No oye, no habla y no ve –traducción un poco simplista de los nombres de los monos mitológicos– ostenta una significación compleja dentro de la tradición oriental. Significación que Occidente ha complementado y simplificado hasta el fetiche.

Según la leyenda, los tres monos eran los mensajeros enviados por los dioses para delatar las malas acciones de los humanos. Cada uno tenía dos virtudes y un defecto: Kikazaru, mono sordo, utilizaba el sentido de la vista para observar las malas acciones y se las transmitía a Mizaru. Mizaru, el mono ciego, se encargaba de llevar los mensajes contados por Kikazaru a Iwazaru, mono mudo. Este escuchaba los mensajes, transmitía la

pena prevista por los dioses y observaba que se cumpliese.

En otra de las tantas interpretaciones de la mitología asociada a su figura en la cultura asiática, los tres monos eran una especie de defensa contra el espionaje de los dioses, pues eran considerados espías enviados por los dioses, que alteraban o invalidaban el mensaje. Pero aun las implicaciones de esta tríada puede ser más compleja si tenemos en cuenta que su representación puede ser la de las tres caras del dios japonés Vajra.

Pero más allá de esta explicación mitológica, los tres monos también tienen sus connotaciones en la vida social. Entrañan en sí un código de conducta que aparenta la rendición hacia el poder, pues supone tener la prudencia de no ver ni oír la injusticia, ni expresar la insatisfacción o la pena. Resultaría interesante hacer una lectura de las posibles implicaciones de sentido que activa el artista al hacer uso de este mito o código de conducta prove-

niente de las culturas orientales (presente tanto en el Santai chino como en el Tiantai japonés). En el mundo contemporáneo, donde abundan las inequidades y el uso indiscriminado del poder y donde cada día el sujeto busca nuevos mecanismos de resistencia para legitimarse, no oír ni ver, y no transmitir el mal, resulta un mecanismo de salvaguarda de la paz y el centro individual. Además, en el seno de nuestra sociedad, donde la cotidianidad y los embates de tales síntomas mundiales adquieren siempre un matiz particular, no oír, no ver y no transmitir el mal, podría parecer una receta recomendable para sortear las consecuencias de las brusquedades del día a día y, a su vez, un modo velado de resistencia. Este principio de combatir sin quebrantar el poder está presente además en el Aikido, método de lucha donde se emplean las propias fuerzas del contrincante para derribarlo. Dinamitar desde el interior se asocia a la sabiduría y la victoria, y forma

parte de toda una corriente filosófica y de visión del mundo.

Lo interesante de este tríptico es que, al pertenecer a esa escurridiza zona discursiva a la que nos tiene acostumbrados René Peña, donde el cuerpo es usado como metáfora de resistencia política o praxis conductual, el mito suplente como un posicionamiento velado del artista: individuo o ente encarnado, ante las normalizaciones o represiones morales, culturales, políticas o ideológicas.

Otra cuestión para tener en cuenta también en esta muestra y, especialmente en este tríptico, es el tratamiento visual del cuerpo. En la cultura actual el cuerpo no solo es percibido como lo que se tiene, sino como lo que se es. Somos cuerpo, y en base a esta idea, el cuerpo recoge una nueva redefinición desde la teoría de lo posthumano, los modos de performatividad de los sujetos Otros, y la interacción humana con la tecnología. El cuerpo ha sido a lo largo de la moderni-

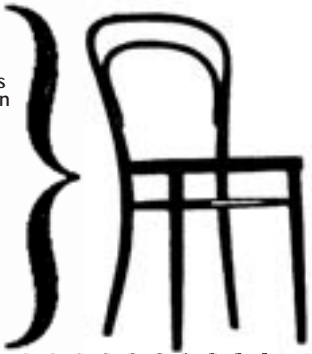
dad canónica, guardado, vetado, preservado o constantemente contrapuesto a su par espiritual. En la contemporaneidad, el cuerpo es mostrado, liberado y transformado, se dialoga y ratifica mediante el una presencia; herramienta para mostrarse ante las instituciones sociales. Claro está que, para un creador como René, tal recurso no parece proponer nada nuevo. En *Tres Monos*, sin embargo, recurre a la manipulación tecnológica de la imagen para alterarlo, y así lanzar enunciados más certeros, al transformar su anatomía hasta el grotesco.

Pero a los tres monos de René –que son él mismo– se les han amputado su boca, o sus ojos, o sus oídos. Es decir, que más allá de los impedimentos originales otorgados por el mito, se les ha amputado su capacidad comunicativa. Podrán ver y escuchar la verdad del mundo y sus dolencias, pero quedan inertes y frustrados: amordazados en su propio cuerpo. Es aquí donde la manipulación

de imagen y la autoperformance del artista dan fe de un trauma, y a su vez, de una resistencia. Pieza que nace de un desgarramiento, *Tres Monos* es un ademán donde el artista vuelve a crecerse por encima de sus búsquedas habituales. En los días que corren no está nada mal acercarnos a tales principios de interacción con la sociedad y el poder. Intentar desbrozar los motivos de René Peña para hacer patente alguna latencia propia quizás nos ayude a ello. /

René Peña /
3 monos [fragmento] / 2012 /
Impresión digital sobre lienzo /
100 x 136 cm /

EL LECTOR SIEMPRE REGRESA AL LUGAR DE LOS HECHOS[textos de este corte encontrarán espacio en la página 14 de próximas ediciones del tabloide]



Filón a la práctica comercial de las galerías estatales cubanas /

Darys Vázquez Aguiar /

En la actualidad han proliferado en el ámbito académico los estudios en relación al tema del mercado del arte, hecho que habla de su influencia cada vez mayor en el campo de la cultura artística nacional. En consonancia con esta realidad, desde el tabloide *Noticias de Arte Cubano* estamos creando un espacio de análisis al tema de la comercialización de la obra de arte, más allá del aliento exclusivo de un enfoque teórico-investigativo, al colocar como punto de mira la dinámica objetiva y conductual que modela el comercio del arte nacional. Con esta invitación queda abierto un ciclo que esperamos tenga la retroalimentación necesaria por parte de los agentes involucrados en la práctica del mercado del arte en Cuba.

Como es sabido, ya desde los años noventa, las disímiles transformaciones que ocurrieron en el sector de la economía para sortear la crisis nacional incidieron también en el campo de la cultura. El Estado, luego, reevaluaría las estrategias de promoción y venta desarrolladas por las galerías comerciales. En lo adelante, dichas estrategias estuvieron básicamente pensadas para el coleccionismo extranjero y proyectadas hacia un mercado internacional, debido a la inexistencia de un coleccionismo nacional. En correspondencia con estos nuevos postulados, la condición de mercancía de la obra de arte se reevalúa desde los parámetros especulativos y económicos contemporáneos.

Las galerías comerciales, en específico, han constituido en nuestro país uno de los mecanismos más importantes de distribución de las producciones artísticas, toda vez que incluyen tanto la actividad comercializadora como las acciones de promoción. Son intermediarias directas entre el artista, su obra y el consumidor. Pero como resulta lógico suponer, en el contexto de un sistema socialista, las mismas deben operar con una filosofía bien particular respecto a las galerías comerciales del mundo capitalista. Es decir, deben insertarse en un mercado regulado por leyes de oferta y demanda, sin abandonar los principios ideológicos que para la cultura artística enarbolaba y defiende el socialismo. Aquí parece radicar el conflicto esencial a resolver por la Institución cubana en lo que respecta al comercio del arte: ¿cómo llevar a cabo, desde el Estado y con pleno respeto de la política cultural socialista, una práctica comercial competitiva en los circuitos internacionales del mercado, supuestamente ajena a tales preceptos? Bajo tales circunstancias comienza un juego de apariencias, no siempre con resultados satisfactorios, en el cual las galerías tratarán de proyectar la imagen de operatividad y gestión que posee cualquier galería internacional. Pero esta imagen será difícil de sostener ante artistas y coleccionistas, quienes frecuentemente visualizan las dificultades de nuestras galerías tanto en el orden comercial como promocional. La credibilidad se ve afectada, además, cuando situaciones imperativas afloran, como la falta de presupuesto, el limitado poder en la ejecución de sus acciones y la poca movilidad que realizan hacia los circuitos de mercado internacional. Será influyente también la dependencia burocrática que complejiza la función comercializadora de dichas entidades.

Todo esto no solo dificulta el trabajo de las galerías, sino que no las deja bien vistas ante la competencia. A eso se suma que casi todos los artistas despliegan una activa gestión indepen-

diente para la comercialización de sus obras, sirviéndose casi siempre de intermediarios que operan en calidad de asistentes o representantes, cuya dinámica de trabajo supera la gestión de las galerías estatales. Los creadores toman sus propias decisiones acerca de cómo llevar a cabo la venta de su obra en el taller, por lo que las galerías no controlan el mercado, sino que intervienen en su dinámica sopesando -no sin dificultad-, la venta que sucede directamente en los talleres y la movilidad de la competencia.

Históricamente, pocas han sido las entidades que existen en nuestro país dedicadas al comercio de la obra de arte; así como reducidas, a su vez, las redes comerciales que de estas se despliegan. En este ejercicio, tres ejes o entidades macrocorporativas fundamentales atienden el comercio de las artes plásticas hoy: el Fondo Cubano de Bienes Culturales (1978), entidad pionera en la actividad comercial del arte en Cuba con amplio espectro de trabajo, que incluye en su haber, además, a otras manifestaciones artísticas como las artesanías y las artes decorativas; Génesis, Galerías de Arte (2001), cuyo nacimiento partió de la promesa de lograr una mejor gestión y capacidad negociadora que sus predecesoras entidades homólogas; y Galería Habana (1962), con una larga tradición como espacio cultural, se sitúa como un "nuevo proyecto comercial" desde el año 2004, cuya resultante sería la consolidación de una empresa autónoma a partir del 2011.

Aún hoy las regulaciones instrumentadas para la comercialización de la obra de arte no gozan de la total flexibilidad que esta área requiere, y la que demanda la energía volátil del mercado del arte. No obstante, y a pesar de sus limitaciones, las galerías cubanas -con perseverancia y sorteando el hecho de no tener un mercado interno-, han desarrollado un trabajo en pos de la distribución de la creación local, algunas veces, incluso, creando nuevas demandas y nuevos valores culturales.

Ahora bien, aunque estas entidades a través de sus dependencias operan bajo realidades comunes en cuanto a estatutos legales y políticas institucionales, sus resultados y filosofías de trabajo no son los mismos, existen entre ellas peculiaridades y maneras diferenciadas de llevar a cabo el comercio del arte. Quedará pendiente, entonces, la interrogante de cómo cada una de estas entidades desarrolla el comercio del arte, para lo cual será fundamental el rol del galerista, el profesionalismo con que éste sea capaz de conducir el diálogo entre los agentes que intervienen en el mercado del arte, así como su perspicacia empresarial, claves fundamentales para alcanzar el éxito en las gestiones comercializadoras, siempre con la premisa de que cualquier estrategia requiere, ineludiblemente, de un financiamiento inicial decoroso y de un periodo de tiempo prudente para que fruguen las estrategias trazadas. /

Nota: Algunas de estos apuntes han sido expuestos en una investigación inédita de la autora, recogida bajo el título: Galería Habana: una propuesta para el comercio del arte cubano contemporáneo (2001-2004). Tesis de Maestría. La Habana, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, 2011.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Edificio Arte Cubano MARIANO RODRIGUEZ. VUELO Y ARRAIGO / Muestra homenaje a Mariano Rodríguez en celebración de su centenario. Mariano tuvo la habilidad, dentro de los presupuestos que compartía con otros artistas como Amelia Peláez y René Portocarrero, de forjar un estilo original, que rehúsa lo puramente decorativo o complaciente, para concentrarse en una pintura que parece nutrida por los arquetipos de lo cubano. Uno de ellos, el gallo, ha quedado definitivamente asociado a su hacer, pero habría que pensar también en la sensualidad de sus desnudos femeninos, en las frutas de vibración pulposa y en la singular manera de lograr que su color siempre aparezca alimentado por un sol tropical y reverberante. *Hasta el 13 de enero, 2013*

LA FOTOGRAFÍA Y LA MEMORIA / Muestra personal del fotógrafo Ernesto Fernández Noguera, con motivo del otorgamiento del Premio Nacional de Artes Plásticas 2011. Exposición en la que se tendrá la oportunidad de comprobar el carácter humanista y ético de Ernesto, quien ha sabido captar el momento preciso y convertirlo en la razón fundamental de su obra. El dramatismo de sus imágenes y la particular atmósfera que logra en ellas nos permite, al apreciarlas, compartir sus emociones. *Hasta 12 de enero de 2013*

EDIFICIO ARTE UNIVERSAL PINTURA TRADICIONAL CHINA / Muestra conformada por obras pertenecientes al fondo del Museo y en coordinación con la Embajada de China en Cuba. Esta exhibición es la primera muestra de pinturas de este país que organiza el Museo desde la década del setenta del pasado siglo. La conforman trece piezas, datadas entre los siglos XVI y XIX, y se estructura a través de cinco núcleos temáticos: la vida imperial, el retrato de los antepasados, el paisaje, los pájaros y las flores, así como imágenes religiosas. *Hasta enero de 2013*

NATURALEZA MUERTA / Muestra colectiva de artistas cubanos y extranjeros con obras de que forman parte de la colección del Museo. Con exponentes de España, Francia, Italia, Inglaterra, Flandes, Holanda, Alemania, China, Estados Unidos y Cuba, esta muestra rescata el género de nuestro rico y numeroso fondo patrimonial después de una larga ausencia expositiva. El arco temporal abarca desde el siglo XVIII al XX, con más de setenta autores y setenta y 75 obras. *Hasta 21 de enero de 2013*

CENTRO DE ARTE CONTEMPORANEO WIFREDO LAM HOMENAJE A WIFREDO LAM, 110 ANIVERSARIO / Panel sobre Wifredo Lam Invitados: Adelaida de Juan, Liliam Llanes, Pablo Armando Fernández, Augusto Rivero. Moderadora: Lesbia Vent Dumois Presentación de documentales sobre Wifredo Lam Presentación a cargo de María de los Angeles Pereira Wifredo y los poetas / Barba Schultz Lundestam (2009) *Polvo de átomos* / Barba Schultz Lundestam (2009). *En la encrucijada de los mundos*/Fabric

Maze (2010) *En busca de la unidad perdida*/Fabric Maze (2010) A partir del 13 de diciembre y hasta el 23 de febrero, estos materiales podrán ser vistos junto a Wifredo Lam de Humberto Solás (1979) y a *Ya era Otoño en París* de Jorge Aguirre(2006), dentro de una programación de documentales en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, de martes a sábado en los horarios de 10:00 a.m a 12:00m y de 2:00 pm a 4:00 pm.

7 DE DICIEMBRE DE 2012-11 DE DICIEMBRE DE 2012-21 DE ENERO DE 2013

Inauguración de la exposición: WIFREDO LAM. ENTRE LA PINTURA Y EL GRABADO / *12 de diciembre*

CENTRO DE DESARROLLO DE LAS ARTES VISUALES (CDAV) INTROMIOSION / Muestra colectiva de profesores y estudiantes del ISA. Es una muestra colectiva que reúne obras abstractas y figurativas, obras tridimensionales, retratos y videos que articulan una propuesta que busca en lo versátil un recurso necesario para contar una idea, como paralela obligatoriedad de la intromisión, semejante a cualquier paradigma de la existencia y no como mero artificio para articular disímiles propuestas. *Hasta 14 enero de 2013*

FACHADAS / Muestra personal de Donis D. Llagó Suárez, *Fachadas* es una serie fotográfica que incluye quince piezas que se orientan hacia la visibilización de los roles sociales y culturales que confluyen en el malecón habanero. El malecón es uno de esos hitos urbanos de mayor impacto en el imaginario social en Cuba. Es el borde, el límite repetitivo de la canal citadino pero es, además, escenario de las nuevas prácticas socioculturales, un espacio performático en sí mismo, el extracto condensado de la realidad cubana. *Hasta 15 enero de 2013*

FOTOTECA DE CUBA Exposición de las 50 mejores fotos de National Geographic *14 de diciembre*

GALERIA HABANA NO SOMOS ANIMALES/ Muestra personal del Premio Nacional de Artes Plásticas 2004 Roberto Fabelo *Hasta diciembre de 2012*

BIBLIOTECA NACIONAL JOSE MARTI TIERRA OSCURA / Muestra personal del artista de la plástica Mario García Portela por sus setenta años. Exposición que resume todo el trabajo de Portela en relación a los bosques, los árboles, de una manera en que se toman y se sienten como parte de la naturaleza humana. Las obras hacen alusión a una serie de imágenes de bosques intrincados y lúgubres, sin sobredimensionar, dentro de ellos, la noción de lo regional o autóctono, las piezas tienen una relación muy estrecha con el tipo de paisaje más íntimo que ha venido desarrollando desde hace algunos años Portela. *21 de diciembre de 2012*

GALERIA VILLA MANUELA. UNEAC

CARTOGRAFÍA DEL ALMA / Muestra personal del artista de la plástica William Pérez. La exposición está conformada por esculturas e instalaciones en las que utiliza la técnica del dibujo rayado sobre acrílico e incorpora, a su vez, la impresión sobre vinilo. Las piezas indican tal vez que el artista ha arribado a ese momento en que se mira desde más alto, traspasando la simple estatura de hombre, para avistar que puede pasar en un derredor topográfico y vivencial extendido a todo el género humano. Y el mismo, su silueta y su imagen, nos salen profusamente al encuentro en las nuevas obras, a la manera de un pensar sobre sí mismo que es como una manera de pensar sobre todos nosotros. *7 de diciembre*

GALERIA LA ACACIA KRTELES / Muestra colectiva de Kdir López, R10 y Andrés García *Hasta enero de 2013*

GALERIA SERVANDO CARTEL EN CARTEL / Muestra de Carteles de Fernando Pimenta. Exposición que forma parte del programa de actividades del 34 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. *6 de diciembre de 2012*

ESPACIO REVOLUCION Y CULTURA DEPORTE, DERECHO DEL ARTE 2/ La muestra recrea la presencia del deporte en el arte cubano contemporáneo. Reune obras de varios autores que, de manera puntual, recurren a elementos representativos de ciertas modalidades deportivas para articular y discursar a través de propuestas artísticas sobre problemáticas diversas.

Adonis Flores, Reynerio Tama-yo,Lesbia vent Dumois, Juan Carlos Alom,Reyner Leyva Novo, Arlés del Río, Duniesky Martín, Raychel Carrión, Marianela Orozco, Harold Vázquez y Alejandro Calzada y Lázaro Saavedra.

3 de diciembre OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD (OHCH) FACTORIA HABANA / EL VIAJE (PAREDES QUE HABLAN) / Muestra personal de Antonio Etiglio Fernández (Tone) *20 de diciembre hasta marzo de 2013*

CENTRO HISPANOAMERICANO DE CULTURA / VELANDO, MAMÁ, VELANDO / Muestra personal del artista puertorriqueño Antonio Martorell. Exposición que forma parte del programa de actividades del 34 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. *8 de diciembre de 2012*

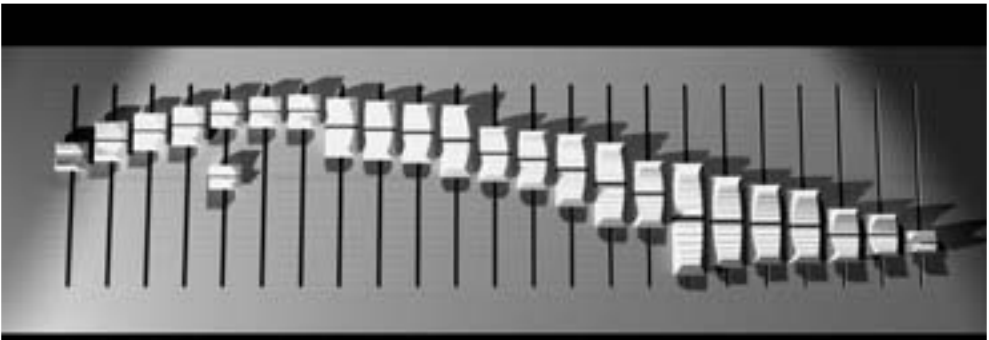
CASA DE OSWALDO GUAYAMAVIN LOS OTROS/ Muestra personal del artista Rodrigo Petrella. Fotografías de gran formato captan los rasgos de los diferentes comunidades que habitan la Amazonia brasileña. En ellas se puede apreciar con las diferentes tribus, concentradas en pequeñas localidades, defienden su identidad y mantienen vigentes sus tradiciones más auténticas.

JORGE LUIS SANTANA: suena la nación!!! /

Anaeli Ibarra Cáceres /

El trabajo del arte consiste entonces en jugar con la estabilidad de las semejanzas y la inestabilidad de las semejanzas, en operar una redistribución local, una reconfiguración singular de las imágenes circulantes.

Jacques Rancière



El pasado 11 de octubre se inauguró en la Salle Zéro, sede de la Alianza Francesa, la muestra *Nación Sonora*, del artista camagüeyano Jorge Luis Santana. Compuesta por cuatro piezas audiovisuales (*Reciclado*, *En otro tiempo*, *Brújula* y *Nación sonora*), podríamos decir que esta exposición pone nuevamente sobre el tapete las cuestiones relacionadas con la condición ambivalente del régimen estético. Utilizo "podríamos decir" porque obviamente la muestra y las obras en particular pueden ser leídas y comprendidas desde diferentes perspectivas; sin embargo, los trabajos audiovisuales de Santana, sobre todo este rubro, pues también ha incursionado en la instalación y la escultura, manifiestan una flexibilidad en cuanto al manejo y la utilización de los géneros cinematográficos, televisivos, videográficos, etc., que suele exponer el grado de coexistencia y, a su vez, de disrupción que posee el arte. Estos cuatro títulos no se adscriben completamente al video arte, traspasan en varios sentidos los límites del propio género, sobre todo en cuanto a sus propósitos, pero eso es algo que ya viene sucediendo con frecuencia en nuestro medio artístico. No creo entonces que sea necesario reinventar definiciones para nombrar las obras, basta con saber que se mueven en el terreno de las negociaciones. Y en ese sentido, la sala donde se exhiben las reafirma y aumenta su naturaleza híbrida.

La disposición y organización de este espacio expositivo acerca nuestra experiencia del hecho artístico al modo de recepción que ha instituido el cine a lo largo de los años. La sala oscura dividida en dos mitades, de un lado el área de proyección con la pantalla; del otro, el del público con los asientos (en este caso son banquetas), y el ambiente en silencio, listo para iniciar el ritual. Normalmente, el espectador que asiste a una galería y se detiene frente a un monitor a observar un video no dispone de mucho tiempo para dedicarle, principalmente porque debe visionar el resto de las obras (a eso debe sumársele que está de pie, que hay otras personas transitando por el lugar y otras pantallas aguardando por él, etcétera); entonces solo se detiene unos minutos para luego continuar su curso. Pero el público que visitó esta muestra, y que concurre a otras en la propia Salle Zéro, administra su horario de otra forma: sabe que compartirá unos minutos de su vida junto a otros sujetos en una habitación en penumbras y que consumirá hasta el final la(s) obra(s). Eso se debe a que el canal por donde circulan estos productos incide sobre el proceso de comunicación y le confiere al mensaje otra lógica de recepción, diferente a la que caracteriza el consumo en una galería u otro centro de exhibición del país. No quiere esto decir que los videos sean considerados filmes, sino que, como en el caso de Santana, la naturaleza híbrida de los mensajes cuya estructura es dialógica e intertextual se intensifica al variar el modo de exhibirlos y aproximarlos al tipo de recepción filmica.

Las obras aquí presentadas se distinguen por el valor metafórico de las imágenes. Puede corroborarse en los cuatro títulos, pero fundamentalmente en *Brújula* (2011), *Nación sonora* (2011) y *En otro tiempo* (2006), pues *Reciclado* (2006) es mucho más deudor de las opciones estilísticas que ha implementado la modalidad documental de observación directa. Estas son imágenes que, en primer lugar, se apropian de figuras del imaginario social del cubano y las trasladan a un soporte y lenguaje diferentes: por ejemplo, la consola ecualizadora que aparece en *Nación sonora*, pero también la música e interpretación de la *Guantanamera* de *En otro tiempo*.

En segundo lugar, estas imágenes no apelan al significado de las figuras que muestran, sino que las dotan de un nuevo sentido dentro del contexto narrativo en el que se insertan. Así, pues, una botella de cristal pasa a ser una brújula y un ecualizador un dispositivo de control y redistribución de los roles que desempeñan los sujetos dentro de una sociedad. Es por eso que en el proceso de comprensión del significado de estos videos, la capacidad del espectador es muy importante para poder establecer el nexo entre el signo que nos muestra la imagen y el objeto al que realmente se refiere. De ahí

que los niveles de iconicidad sean relativamente altos, sobre todo porque las imágenes apelan a la similitud formal que guardan estos signos con los objetos; relación que aumenta por el anclaje que establece el título de las piezas. El artista también aprovecha otros elementos para evidenciar el link, *link*, como el registro sonoro de fragmentos de la realidad cubana en *Nación sonora*, registro que complementa a la imagen visual. Es el collage de sonidos que deja oír en distintos planos y niveles sonoros a sujetos, segmentos de programas televisivos y radiales, melodías musicales, ruidos... el que acompaña los desplazamientos de los controles del ecualizador. Solo al final del video, en un movimiento de apertura, podemos divisar que la manera en la que han sido dispuestos estos controles remeda nuestra geografía: es la isla de Cuba. Y ahí tenemos otro aspecto que distingue a estos materiales audiovisuales: la irrupción de lo político a través de la metáfora.

En sentido general, en las obras hay una inscripción y un juego con los elementos históricos que fijan el discurso a problemáticas del contexto cubano. *En otro tiempo* es quizás donde esto sea más evidente. A diferencia de *Brújula* y *Nación sonora*, que fueron diseñados y animados a través de un programa informático, este video está conformado a partir del montaje y superposición de imágenes heterogéneas captadas de la realidad cubana, que se nos presentan como un conjunto

de testimonios, los cuales abarcan, probablemente, más de una centuria. Testimonios que compartimos los isleños por una historia común y que se hilvanan con la letra de la *Guantanamera*. Y ese es, en gran medida, el valor de este material: realzar el poder de las huellas de la Historia en las imágenes que como ventanas espectrales dejan ver en su interior a otras y otras más.

El nombre de Santana no es de los que más suena en el medio ni en las nóminas de las galerías habaneras, ni sus obras reciben siempre el beneplácito de la crítica, en muchos casos han transitado en silencio. Sin embargo, es un creador que desde Camagüey ha mantenido una obra coherente y crítica y, sobre todo, ha organizado y convocado a un evento tan importante para el desarrollo de las artes visuales en Cuba como es el Festival de Videoarte de Camagüey. Es por eso que *Nación sonora* constituye una muestra importante, pues pone a nuestra disposición y somete a juicio sus últimos trabajos. Si los objetos que crean los artistas terminan escapando a su voluntad, para en muchos casos negarla, no sucede lo mismo con Santana. Su empeño de experimentar con las herramientas que tiene a mano sin militar en un género o tendencia solo apropiándose de aquello que le sirve, así como su necesidad de replantearse los conceptos que han guiado la praxis política en Cuba y han nutrido el imaginario colectivo, pueden ser al final verificables en las lecturas que hacemos. /

Jorge Luis Santana / *Nación Sonora* / Still de video / 2011 /

>●12.2012>

El próximo número del Tabloide *Noticias de Artcubano* estará dedicado a reflexionar sobre el trabajo de la crítica de arte en Cuba. ¿Bajo qué condiciones se produce la crítica de arte en Cuba y cuáles son sus antecedentes? ¿Para qué sirve la crítica de arte? ¿Cuáles son las motivaciones del crítico cubano y qué influencia tienen sus juicios sobre las estimaciones del público, la tasación del producto y el apuntalamiento del artista, no solo dentro del panorama nacional, sino también internacional? ¿Qué incidencia tiene el crítico en la educación estética de la sociedad? ¿Cuáles son las cualidades que pueden considerarse en la actualidad como fundadoras de criticidad? ¿Qué es una crítica efectiva y qué parámetros se emplean para evaluarla como tal? ¿Qué modalidades de la crítica son las que predominan en el contexto cubano de los dos mil? ¿De qué manera se articulan estas modalidades con el carácter reflexivo-investigador que se le adjudica a la crítica? ¿Qué rol juegan las publicaciones especializadas en el tránsito del conocimiento? A través de los artículos y las respuestas a la encuesta que la redacción del Tabloide ha circulado vía e-mail entre varios críticos, se va dibujando un mapa de conflictos: la esterilidad del pensamiento teórico, la ausencia de pronunciamientos críticos: el esquivo y la doble moral, la falta de rigor y compromiso; las nuevas estrategias de sobrevivencia y las autocensuras; el predominio de los proyectos curatoriales como contrapartida al ensayo escrito; la necesidad de (re)escribir nuestra historia y de definir una zona externa a la estructura institucional desde donde ejercer el criterio y la asunción de la función promocional de la crítica /

