



centenario del arte 100s

< De la anterior <

dentes en las obras Unidad y el retrato de su hermana Zora que pertenecen a la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes y en el muro pintado a fresco con el tema de la Educación sexual en los murales realizados en la Escuela Normal para Maestros de Santa Clara promovidos por la Iniciativa de Domingo Ravenet, y lamentablemente destruido en el año 1948.

Al revisitar la obra de Mariano descubrimos la importancia que el pintor le otorga al color, se siente su interés por Cézanne y Matisse y es época de excelentes dibujos a tinta fuertemente influido por las propuestas formales de Pablo Picasso.

Es la década del 40 y Mariano de abre a nuevas experiencias formales que representan un tránsito donde el color se abriga, cambian las temáticas, guajiros, escenas cotidianas y aparece la figura del gallo, un gallo criollo, fuerte, rico en color, tema que lo acompañará durante toda su vida creativa y que llegó a calificarlo popularmente como el pintor de los gallos.

GALLO, GALLO PINTADO, GUAJIRO CON GALLO...
Pero también es la década rica en dibujos para libros y revistas, Lezama, Amado Blanco, Eliseo Diego, y las revistas *Graphos* y *Orígenes* dan fe de ello; expone en Cuba y el extranjero y pinta para la Iglesia de Bauta lo más importante del arte religioso en Cuba, los grandes paneles pintados al óleo titulados Descendimiento y Resurrección y dos vitrales para la misma iglesia dedicados a la Virgen de Fátima y a San José.

Desde sus inicios Mariano no abandona el dibujo a tinta y las acuarelas que se complementan perfectamente con sus cambios formales en la pintura donde naturalezas muertas, paisajes con figuras, figuras en movimiento, pescadores y claro está el gallo, son temas tratados con un espíritu cubista, que desarrolla a plenitud en el mural del edificio proyectado por Antonio Quintana para el Retiro Odontológico en 1952, titulado El dolor humano y años más tarde un mural de cerámica en el Retiro Médico del mismo arquitecto, así como en la decoración de las cerámicas realizadas en el taller de Rodríguez de la Cruz, en Santiago de las Vegas donde trabajó junto a Portocarrero y Amelia Peláez.

GALLO ROJO, GALLO AMARILLO, GALLO JAPONÉS, GALLO...
Viaja por Europa y regresa impresionado por las pinturas de Goya en la Quinta del Sordo en España y expone en Venezuela, los Estados Unidos y sus obras se integran a la Sala Permanente del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

GALLO, GALLO, GALLEROS...
Al triunfo de la Revolución viaja a la República Popular China y otros países del llamado campo socialista, expone en la Bienal de Bra-

sil y su obra formalmente responde a la corriente expresionista abstracta y que al regreso de la India va volviendo lentamente a una nueva figuración

De 1961 a 1963 ocupa Mariano la presidencia de la Asociación de Artes Plásticas de la UNEAC, periodo marcado por el intercambio de experiencias, el debate sobre la función del arte, la participación en talleres de creación en momentos de la Crisis de Octubre, el intercambio con organizaciones similares, actividades que comparte con la Dirección de Artes Plásticas de Casa de las Américas.

Expone Mariano su nueva serie *Los hombres y las plantas vigilan*, pinturas de fuerte composición y colores matizados por grises en obras como *El barco espía*, *Asamblea popular* o *La reunión de la OEA*. Los gallos se simplifican generalmente sobre fondos de colores contrastantes.

GALLO VIOLETA, GALLO ROJO, GALLO AMARILLO...
La sensualidad del desnudo nos va llevando a una de las propuestas formales mas larga en el tiempo creativo del artista, *Frutas y realidad*, que inicia en el año que llega a Cuba el Salón de Mayo (1967), donde cuerpos y frutas tropicales sugieren el placer.

Mariano viaja, expone en Europa, República Árabe Unida, Canadá, México y Chile, participa en congresos, organiza eventos latinoamericanos, trabaja la cerámica para obra mural y a mediados de la década del 70 incorpora a su quehacer la serie *Gallos y masas*, que transforma en los 80 en *Masas*, periodo en que ocupa la presidencia de Casa de las Américas, servicios sociales con los que siempre se sintió comprometido.

GALLO EN VITRALES, GALLO EN CERÁMICA, GALLOS...
Si para algunos críticos las *Masas* son el símbolo de la ciudad, la *Fiesta del amor* es la voluptuosidad de las masas, allí se reúnen todos los elementos que en algún momento hemos apreciado en la obra de Mariano, las bacanales de los 40, la permanencia de las mujeres, el cuerpo desnudo y la libertad de la mancha abstracta al aplicar diversidad de técnicas y materiales, pues es en este último periodo de su obra donde óleo, acrílico, tempera, acuarela, pasteles y tintas se utilizan además para propuestas de un arte de carácter público aplicado a carteles, lámparas, escenografías, diseños para telas y vestuario.

Ya en esta fecha se le había otorgado por el Consejo de Estado de La República de Cuba la Orden Félix Varela de primer grado y se le reconoce con el doctorado Honoris Causa en Arte del Instituto Superior de Arte, así como la Medalla Haydee Santamaría que lo hermanaba para siempre con una mujer por la que le unían fuertes lazos afectivos. En Mariano a pesar de habernos abandonado un 26 de mayo de 1990 siempre vamos a encontrar nuevos aportes que enriquezcan el arte contemporáneo cubano. /

[La Habana, 17 de octubre de 2012]

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Edificio Arte Cubano
MARIANO RODRIGUEZ: VUELO Y ARRAGO /
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 rehuía lo puramente decorativo o complaciente, para concentrarse en una pintura que parece nutrida por los arquetipos de lo cubano.

ARTE Y MODA 2012 / Trajes extremos (Como parte de Noviembre Fotográfico) Muestra personal del fotógrafo Alex Castro Arte y Moda 2012 tiene por tema el diseño y la creación de trajes a partir de la utilización de materiales y recursos extremos, cuyo resultado es la confección de un traje con valor artístico y con amplio sentido de la experimentación en materias primas de diversos orígenes. La realización fotográfica para el catálogo 2012 está a cargo de Alex Castro Soto del Valle. Esta muestra está incluida dentro del programa de Noviembre Fotográfico.

Agua... lo femenino y lo masculino
Como parte de Noviembre Fotográfico muestra colectiva de fotografía Exposición que promueve la reflexión, desde la creación artística, sobre la importancia del agua como uno de los elementos esenciales para la vida. Artistas: Juan Carlos Alom, Arlen Chang, Julio Larramendi, Raúl Canibano, Humberto Mayol, Leysis Quesada, Roberto Salas, Ludmila & Nelson, Pedro Abascal, Lissette Solorzano, Mario Díaz y Jorge Luis Álvarez (Pupo)

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES /

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 pajaros y las flores, así como imágenes religiosas.

NATURALEZA MUERTA /
Muestra colectiva de artistas cubanos y extranjeros con obras de que forman parte de la colección del Museo. *Hasta el 21 de enero de 2013*

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO WIFREDO LAM

SATTVA /
Muestra colectiva de jóvenes artistas chinos SATTVA es un término budista que se utiliza para referirse a todos los seres que tienen sentimientos y conciencia. La exposición intenta enfocar al público hacia la riqueza de los sentimientos y el vigor de las criaturas vivas a través de la creación y la contemplación de las obras de arte. Artistas: Ding Belli, Tang Shu, Ni Youyu, Han Feng, Wang Hao, Shi Xiaojie, Shi Zhinying, Dou Rongjun, Peng Xianfeng y Xiang Qinghua.

DESIRING THE REAL /
Muestra colectiva de arte contemporáneo austriaco Artistas: Iris Andraschek, Catrina Bolt, Adriana Czernin, Josef Daberning, Rainer Gamsjäger, Leopold Kessler, Ulrike Königslöfer, Hubert Lobnig, Anna Mitterer, Bernd Oppl, Esther Stocker y Hannes Zebedin.

CENTRO DE DESARROLLO DE LAS ARTES VISUALES

EN ATTENDANT /
Como parte de Noviembre Fotográfico) Muestra personal de la fotógrafa Yailin Alfaro. Muestra fotográfica que discursa sobre el momento anterior al acto creativo de la danza. Incluida en Noviembre Fotográfico

HISTORIAS DE ELEFANTES /
Muestra colectiva de jóvenes diseñadores Exposición del grupo de diseño ELESTUDIO que pretende reflejar no solo la genealogía del grupo sino también de sus dinámicas internas durante el proceso de creación. Con un matiz abarcador e inclusivista, la muestra permite acceder a las más diversas áreas del diseño gráfico. Integrantes: Abel Ferro, Leonardo León, Yesser Caraballo, Alejandro Rodríguez, Anabel Alfonso, Gabriela Gutiérrez, Yussell Marín y Daryn Sánchez.

FOTOTECA DE CUBA

50X60 POLARÓIDE GIGANTE /
Muestra colectiva de fotógrafos españoles como parte de Noviembre Fotográfico) Muestra que forma parte de la colección permanente del CAF (Centro Andaluz de la Fotografía) y que tiene como objetivo recorrer instituciones y galerías de varios países, para dar a conocer el conjunto

de obras realizadas por una de las cinco cámaras Polaroid Gigante existentes en el mundo. Esta vez llega a la Fototeca de Cuba para presentar las experiencias visuales de los diez artistas españoles seleccionados. Artistas: Ricardo Martín, Manuel Falces, Juan Manuel Castro, Chema Madoz, Manuel Vilarinho, Mónica Lleó, Roberto Chicharro, Toni Catany, OukaLeele y Josep Vicent Monzo.

PROYECCIONES EN LA PLAZA VIEJA /
Proyecciones sobre diferentes temas relacionados con la fotografía cubana como parte de Noviembre Fotográfico.

GALERIA HABANA NO SOMOS ANIMALES /
Muestra personal del Premio Nacional de Artes Plásticas Roberto Fabelo

GALERIA VILLA MANUELA. UNEAC CAJA NEGRA / Muestra personal del artista de la plástica Jorge Pardo conformada por dibujos realizados sobre fondo negro, -ya sea en lienzo o cartulina-, acompañados por una instalación. El protagonismo lo tendrá la figura del avión que es puesto en situaciones diversas para aludir a problemáticas del hombre contemporáneo.

SUBMARINO HECHO EN CASA /
Muestra personal del artista de la plástica Esterio Segura Muestra que magnifica los conceptos asociados a la (in)comunicación, el viaje (virtual o real), la frustración de proyectos y anhelos personales *Hasta 30 de noviembre de 2012*

GALERIA LA ACACIA ESTADO ACTUAL /
Muestra colectiva de las vanguardias cubanas.

GALERIA SERVANDO LOS TRES MONOS /
Muestra personal del fotógrafo René Peña.

GALERIA ORIGENES MAMBRU SE FUE A LA GUERRA /
Muestra personal de la artista Alicia Leal.

CASA DE LAS AMÉRICAS
Nueva figuración española Muestra que forma parte de las exposiciones realizadas durante el Año de la Nueva Figuración. Manuel Millares, Antonio Saura, Equipo Crónica y Josep Guinovart fueron los seleccionados, dentro de la Colección Arte de Muestra América Haydee Santamaría, para ocupar cada uno de los espacios de la galería en dicha exposición.

ESPACIO REVOLUCIÓN Y CULTURA
Deporte, derecho del arte Exposición colectiva La muestra recrea la presencia del deporte en el arte cubano contemporáneo. Artistas: Adonis Flores, Franklin Álvarez, Reynerio Tamayo, Grupo Nudo (Eduardo Marín y Vladimir Ullaguno), José A. Figueroa, Sandra Ramos, Almée García, Carlos Montes de Oca, Rocío García, Douglas Pérez y René Peña.

GALERIA LUZ Y OFICIOS LAS PLAYAS DE SABINA /
Muestra personal de Alina Sardiñas como parte de Noviembre fotográfico Hasta el 20 de noviembre de 2012

CASA DEL ALBA CREAM DOS, TRES, MUCHOS CHE /
Muestra colectiva dedicada al Che

GALERIA SERVANDO CABRERA MORENO (PLAYA) FOTOGRAFIA CUBISTA /
Muestra personal del fotógrafo José Ariel Alonso como parte de Noviembre fotográfico

GALERIA RUBÉN MARTÍNEZ VILLENA
Ciudad Saudade Muestra colectiva En el aniversario 493 de la Villa de San Cristóbal de La Habana varios artistas se han unido con la intención de hacer de su ciudad, una vez más, la protagonista exclusiva

Carlos Guzmán, Tomás Núñez (Johny) y Eduardo Abela
Hasta el 14 de diciembre de 2012

CASA DEL BENE MéRITO DE LAS AMÉRICAS BENITO JUAREZ / EN DOS TIEMPOS / Muestra bipersonal de como parte de Noviembre fotográfico. La exposición agrupa las obras de dos maestros de la fotografía en Cuba y México: Alberto Korda (1928-2001) y Manuel Álvarez Bravo (1902-2002).

UNA RISTRA

NO ES

NECESARIA-

MENTE UNA

COLECCIÓN

DE CEBOLLAS

SUMARIO /

Dossier sobre Coleccionismo [2 > 10]
Editorial: Esquema económico cerrado / 2
Resolución 106 / 3
Coleccionismo en el MNBA / 4, 5
Institución arte y mercado / 5, 6

Autogestión / 6, 7
Subasta Habana / 8
Colección y conservación en los museos / 9
Tasación en el patrimonio cultural / 9
Gestión Cultural / 10

Paisajes, Oficina del Historiador / 11
Arte y deporte / 12, 13
Rocío García / 12, 14
Pascal Masi / 14
Mariano y Portocarrero / 15, 16
Programación de noviembre / 16

NOTICIAS DE ARTE CUBANO SOBRE COLECCIONISMO

Noticias de Artcubano / Número 10 / Publicación mensual editada por el sello Artcubano Ediciones del Consejo Nacional de las Artes Plásticas | Dirección Rubén del Valle Lantieri / Edición ejecutiva Isabel Pérez / Arte de edición Sandra Sosa Fernández / Edición Andrés Álvarez / Redacción Amalí Iturría Cáceres, Andrés Álvarez y Iván Cabrera / Asesoría Nelson Herrera Ysla / Diseño Fabián Muñoz Díaz / Foto Juan Carlos Ramero / Web José Alberto Carabá / Comercial/ Yandra Marcano Pérez [comercial@artcubano.cult.cu] | Impreso en el Combinado de Periódicos Graña / RNP5 0408 / Precio de venta 1 peso | Se aceptan colaboraciones / isabel@artcubano.cult.cu / conrad@artcubano.cult.cu | Portado Fabián Muñoz Díaz /

El Estado cubano siempre ha estado consciente de la naturaleza del arte como «bien público», con una serie de valores que producen efectos externos positivos, y no se agotan en las personas que lo demandan: *valor de existencia* porque la población se beneficia del hecho que la cultura exista, incluso si algunos individuos no participan de ninguna actividad artística; *valor de prestigio*, ya que determinadas instituciones contribuyen a un sentimiento de identidad regional o nacional; *valor de opción o elección* porque las personas se benefician de la posibilidad de asistir a estos acontecimientos culturales, incluso si no llegan a hacerlo; *valor de educación* porque el arte contribuye a elevar el nivel cultural de los individuos y al desarrollo del pensamiento creador de la sociedad; y por último, *valor de legado*, en tanto la sociedad se retribuye a sí misma al legar la cultura a las generaciones futuras, aun cuando muchos de sus individuos no hayan tomado parte en ningún acontecimiento artístico.[1] En calidad de tal, esta proyección socio-cultural ha persistido muy a pesar del desastre económico que atraviesa el plano global y local. Pero las limitaciones de carácter financiero y material, los problemas subjetivos, el desinterés, el abandono, y la desidia, cobran su costo e imponen nuevos procedimientos.

En este sentido, y como parte de un horizonte de eventos políticos, económicos y sociales complejos, resulta interesante la reeducación interna del Ministerio de Cultura. Su actual política económica pone el financiamiento de la cultura en manos del mercado, como contrapartida a la reducción de los subsidios estatales. El llamado *esquema económico cerrado* ha garantizado que el MINCULT se autofinancie en moneda libremente convertible (CUC), gracias a los montos que entregan aquellas empresas subordinadas con capacidad para ingresar dólares o euros. Dichas entradas se reinvierten en aquellas esferas presupuestadas como la pedagogía artística o el trabajo comunitario, cuya función es atender la socialización cultural. Esta estrategia, que busca la colaboración entre las distintas dependencias del Ministerio, responde a un funcionamiento interno desde mayo del 2010.

Modus operandi que salva al MINCULT de la crisis de liquidez que afecta al país desde julio del 2009, —cuando el CUC perdió la convertibilidad con monedas extranjeras—, soporta la posibilidad de seguir ejerciendo y haciendo políticas culturales. Por primera vez un organismo de la esfera social, históricamente subsidiado por el Estado como el INDER, la salud, la educación, es capaz de autofinanciarse.[2]

Los afanes del MINCULT por congeniar socialización y comercialización implican un movimiento desigual en la articulación de políticas culturales y económicas, donde cada vez más se impone la rentabilidad de la empresa. La lógica contemporánea de «consumir» la cultura pone sobre el tapete un tema álgido para la sociedad cubana: la cuestión de los precios, que pocos pueden pagar, en especial cuando se trata de obras de arte auténticas. Aquí es donde aparecen las contradicciones entre esa utopía que trabaja por una democratización de la cultura y el arte, y el pragmatismo del mercado y su sistema de precios. Existe una desproporción abismal entre los importes de las obras, cuya venta se realiza mayormente en CUC, y el acceso monetario del cubano medio que recibe un salario en moneda nacional (CUP), incapaz de zanjar la diferencia de 1 CUC= 24 CUP. Esta situación parece ser la clave general que obstruye las opciones de comercialización entre artistas y nacionales.[3] al punto de acotar la casi inexistencia de un coleccionismo privado de origen local. Pero el fenómeno es mucho más complejo. Aparte de aquellas personas que poseen una colección privada, sea por legado familiar, oportunidad profesional, vínculo sentimental u oportunidad histórica, y que por lo general pertenecen a una élite social o gremial, lo habi-

tual es un desinterés por comprar arte o su especulación al compás del mercado interno y externo que gestiona la Isla, como vía de adquirir emolumentos.

Va en ello, no solo la sistémica pobreza de capital que exhibe la economía, también el tipo de educación y conocimiento estético que exhibe la población en general. Crítica realizada por la generación de los ochenta a la institución arte, como parte de la falta de comunicación entre artistas y público, en buena medida por la obsolescencia de los especialistas y funcionarios que trabajaban en la entidades públicas y que debía proveer ese diálogo y que persiste en medio de tantos años de masificación cultural. Si no, cómo

explicar la actual inversión a gran escala en bienes tangibles como casas y autos de esos segmentos sociales con entradas monetarias por encima de la norma —apreciables en el patio desde los tempranos noventa—, y últimamente, con la apertura que ha instaurado el gobierno, en negocios por cuenta propia.

También son importantes las restricciones jurídicas que ejerce el Estado a través de la Ley de Protección del Patrimonio Cultural (No. 1/1977), y el Decreto Ley No. 149 y su Reglamento, el Decreto 187, ambos de 1994.[4] Estas leyes aseguran la confiscación y consecuente adjudicación al Estado cubano, sin derecho a indemnización, de los bienes e ingresos adquiridos por personas que directamente o mediante terceros incrementan sin causa legítima su patrimonio, en cantidad desproporcionada, según previa relación con sus ingresos lícitos. La posesión de una colección, variable en autores y formato, y por tiempo ilimitado, patentiza la existencia de un capital que rebasa las necesidades básicas, al punto de volcarlo en un consumo conspicuo como el arte. En este territorio ambiguo de lo legal e ilegal, el arte se

convierte en una inversión «caliente» con predisposición a ser puesta en circulación cuanto antes.

Estas cuestiones sitúan el mercado y el coleccionismo de arte en Cuba en función de anomalías de comportamiento que confirman su condición exógena. Aunque buena parte de las transacciones en cantidad y volumen de pago se realizan en el territorio nacional, su consumidor natural es foráneo.[5] De ahí, la escapada del patrimonio artístico contemporáneo al exterior, y esa contrapartida gubernamental por reforzar el coleccionismo institucional que constituyó el Lanzamiento de la Resolución 106 del 2007, bajo la conciencia de la necesidad de crear un Museo de Arte Contemporáneo que supla los vacíos que ha intentado, pese a todo, llenar el Museo Nacional de Bellas Artes. La cuestión de los presupuestos se impone de manera realista, como toca a un diseño social cada vez más consciente del protagonismo que tiene la economía para su existencia. En este sentido, valdría la pena activar una cultura de mecenazgo cultural que complemente lo público y lo privado, pensando siempre lo segundo como algo complementario y no sustitutivo de la financiación pública.

Partiendo de estas cuestiones, Noticias de Artecubano se ocupa en esta edición del coleccionismo de arte en Cuba, a través de algunos fenómenos que le rodean: el funcionamiento del mercado, según el panorama que ofrece el perímetro comercial de las galerías de arte, Subasta Habana, la autogestión de los artistas; el estatus de la tasación en Cuba —como ciencia necesaria en la asignación de un valor justo de los bienes patrimoniales, con implicaciones legales, sociales, económicas y culturales, pero fundamental para definir cuáles obras restaurar, proteger, conservar o vender—; historia, características y proyección de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes; el paisaje local que rodea la conservación, restauración y protección de los bienes museables; entre otros aspectos, que salen a relucir como parte de un acercamiento inicial al fenómeno.

En espera de sus observaciones.

[Equipo NOTICIAS DE ARTECUBANO]

Editorial

María Eugenia Haya / Fondo de la Fototeca de Cuba /



[1] Bruno Frey, *La economía del arte*, Colección Estudios Económicos, No. 18, La Caixa, Caja de Ahorros y Pensiones de Barcelona, pp. 13-16.

[2] Entrevista con Nadia Naranjo Pons, Directora del Departamento de Industria y Servicios Culturales del Ministerio de Cultura, 20 de septiembre de 2012, 9:00 am.

[3] La institución Estado ha valorado la posibilidad de realizar empréstitos bancarios en aras de fomentar el coleccionismo privado sin llegar a ningún acuerdo plausible todavía durante el pasado 2011.

Entrevista realizada a Yudith Márquez Gutiérrez, abogada del Consejo nacional de las Artes Plásticas, 1 de agosto, 12:00 a.m.

[4] Su accionar ha logrado la recuperación de obras de arte y antigüedades, que luego son enviadas a las entidades especializadas para su circulación social. Entrevista a Tania Piñeiro, especialista de Galería Acacia, 30 de julio, 8:10 pm.

[5] Entrevista a Luis Miret, Director de Galería Habana y Subasta Habana, 16 de julio, 11:08 am; entrevista a Liaña Rodríguez, especialista de la Galería Servando Cabrera de 23 y 10, 19 de julio, 11:00 am; entrevista a Tania Piñeiro, especialista de Galería Acacia.



< Manuel Vidal / ST / Tinta sobre cartulina / 1956 / 27,5 x 37,05 cm /
< Rafael Zarza / *Bucanero cebú cubano* / Litografía / 2007 / 62 x 87 cm /

< Arturo Cuenca / ST / Tinta sobre cartulina / 49 x 51 cm /

< Lázaro Saavedra / *La difícil travesía de los griegos por la cultura popular y el internet* / Instalación /

> Adonis Flores / *Oratoria* / 2007 / 67,5 x 90 cm /

> Fidelio Ponce / *Los hombres de bien jamás pierden la fe en Dios* / Grafito sobre papel / 33 x 25 cm /



Resolución 106 / A propósito del coleccionismo institucional de obras de arte /

Darys J. Vázquez Aguiar /

En noviembre de 2007 se emitió la Resolución 106 del Ministerio de Cultura, la cual posee como propósitos fundamentales estimular y regular el coleccionismo institucional de obras de artes plásticas y aplicadas en nuestro país. Sin embargo, más allá de esta normativa legal se desconoce a ciencia cierta el capital artístico-cultural aglutinado por más de cuarenta años en las instituciones estatales cubanas. De todas, las entidades que corresponden al campo de las artes plásticas, exceptuando el caso particular del Museo Nacional de Bellas Artes, son las que mejor registro histórico de sus colecciones poseen (dígase, por ejemplo, la colección de Casa de las Américas, la del Consejo Nacional de Artes Plásticas o del Centro Wifredo Lam), el resto de las instancias pudieran en algunos casos no tener un registro de inventario de sus obras, por lo que resultaría difícil esbozar una posible tasación del valor económico de las mismas.

En sentido general, las colecciones estatales se han formado en el azar de donaciones hechas por los propios artistas o de compras aisladas de obras a través del sistema de galerías del Fondo Cubano de Bienes Culturales. En la mayoría de los casos —salvo algunas excepciones como la colección del Museo de Arte Cubano de Topes de Collantes y la Oficina del Historiador de la Ciudad—, ha existido muy poco rigor en el acto de coleccionar por parte del sector institucional. Habitualmente, han prevalecido en el criterio de adquisición dos razones fundamentales: la de resolver una necesidad estético-decorativa o la de celebrar alguna actividad conmemorativa o de homenaje. Las connotaciones simbólicas han quedado a un lado, así como el carácter especulativo de la obra de arte, pues tampoco se entendía la obra como inversión. A nuestro modo de ver, el problema fundamental ha radicado en la falta de conciencia de los deberes que comprende en sí el coleccionismo de arte. El compromiso con la colección no se reduce al área económica, a la disponibilidad o no de capital, comienza antes de la compra, en el establecimiento de una política o filosofía de adquisición y prosigue en su conservación y atesoramiento. Infelizmente, existe un desconocimiento en este sentido, lo que puede llegar a provocar un deterioro de la colección o —en el peor de los casos— la pérdida del objeto artístico.

Estos no son males del pasado, aún hoy se adquieren obras por parte de organismos y empresas sin tener luces claras de lo que representa coleccionar arte.

Se usan como criterios de adquisición conceptos anclados en cánones estéticos de lo que pudiera entenderse como «arte bonito», sin previo análisis del valor simbólico de la obra. Así también se ha hecho apreciable en algunos de los proyectos de ambientación del área del turismo, la tendencia a potenciar un tipo de «pseudoarte» que reduce la visualidad de nuestra producción artística nacional y promueve determinados clichés de lo cubano, a partir de visiones folcloristas y dulzonas. Lo cierto es que más allá de la significación de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, estas otras colecciones, aunque en su mayoría motivadas por intereses transitorios, representan parte del capital cultural de la nación cubana, un «museo» de arte contemporáneo disgregado y casi anónimo, que integra un patrimonio pendiente a redescubrir.

En la actualidad, por otra parte, la diversificación del coleccionismo institucional de arte contemporáneo se hace cada vez más necesaria si tenemos en cuenta que existe un incremento del número de creadores que

egresan de las escuelas de arte en relación con los niveles de demanda del mercado.

Este ha sido un llamado de alerta al coleccionismo institucional, tema que precisa de un análisis de fondo tanto de investigadores como de funcionarios del Estado. Todavía varias interrogantes quedan planteadas acerca de cómo pudiera incidir de manera más activa en el campo artístico el coleccionismo institucional, o cómo se pudiera modificar la noción tradicional de las colecciones a favor de las últimas tendencias del arte contemporáneo. Pero quizás, el asunto que urge hoy —cuando las reservas de capital estatal no son suficientes y los desajustes provocados por la doble

moneda imposibilitan el juego especulativo de la Institución alrededor de las cotizaciones del arte cubano—, parece ser el de revalorizar desde su valor cultural y su valor de cambio estas colecciones como un ejercicio de reconstrucción de nuestra herencia cultural. /



Carlos Garaicoa / Fondo de la Fototeca de Cuba /

MNBA: Coleccionismo de arte cubano Una mirada histórica /

Delia María López Campistrou /

El surgimiento del Museo Nacional en 1913 cerró un ciclo de fundaciones que desde 1910 incluyó la aparición de la Academia de la Historia y de la Academia Nacional de Artes y Letras. Significaban estas instituciones la aspiración de los sectores intelectuales por representar el grado de cultura alcanzado por la nación cubana, factor ineludible para medir la civilización de un pueblo moderno, capaz de autogobernarse –tema álgido en la etapa posterior a la segunda intervención norteamericana ocurrida entre 1906 y 1909. Cuando Emilio Heredia (La Habana, 1872-1917) emprende la quiijotesca empresa fundacional a fines de 1910, proyecta la conservación y exposición de los vestigios del arte y la historia patria. La creación de una colección nacional deberá responder a: «... la formación y arraigo del espíritu nacional... encontrar medio adecuado de conocer nuestras facultades y nuestra cultura artística... [y] comprobar de ese modo en lo futuro los gloriosos hechos realizados en la conquista de nuestras libertades y nuestra nacionalidad...».[1]

El coleccionismo institucional tiene matices que responden muchas veces a factores externos: asignación de fondos, disposiciones estatales, paradigmas culturales y estéticos epocales, la estructuración misma de la red de instituciones públicas de la cultura, el aparato legal vigente en la nación y la propia realidad en que están inmersas la historia del Museo y de sus colecciones. En este sentido, aunque los donativos, legados y transferencias son un fenómeno que rebasa las expectativas del coleccionismo metodólico, y no constituyen norma frente a ya un siglo de coleccionismo ininterrumpido, no pueden dejar de mencionarse momentos claves en la formación de los fondos de arte, que en cuanto al arte patrio recibió el impacto de la recolección abierta en varios momentos de su historia.

La etapa formativa en primer término –bajo el impulso modelador de donaciones, transferencias institucionales y estatales y préstamos– deja establecida una composición de la sección de arte cubano que se mantendrá inalterable, durante largos años, como Arte Nacional Retrospectivo (Colonial) y Arte Nacional Contemporáneo, que incluía obras de artistas académicos, hoy clasificadas bajo la denominación de Cambio de Siglo.

La presencia de Antonio Rodríguez Morey –como Conservador desde 1918, y ya nombrado director en propiedad según el artículo XX de la Ley promulgada el 17 de febrero de 1926– marcará los primeros intentos por incrementar las colecciones de arte de forma planificada. Matizado por préstamos de la Academia de San Alejandro,[2] las transferencias de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes que destina al Museo los *envíos de pensionados* y los bocetos presentados a los concursos del Palacio Presidencial y otros: durante los primeros treinta y cinco años de existencia de la institución, la entrada de arte nacional quedó confiada a la buena voluntad de

donantes y artistas. Solo a finales de la década del cuarenta del siglo xx se comenzó a completar de forma sistemática este fondo a través de las compras, con un sentido temporal y didáctico, que tributa a perfilar una historia del arte cubano de alcance colonial y académico, que sin embargo continúa teniendo manifiestas lagunas, sobre todo en cuanto al arte moderno, colectado solo de forma excepcional.

Uno de los eventos de innegable trascendencia en estos años es la aparición de una organización civil que se empeñó en crear una conciencia cívica para la construcción de un edificio propio para el Museo Nacional. El Patronato Pro Museo Nacional (PPMN) se funda el 25 de noviembre de 1946,[3] y su labor catalizó cuando el Ministerio de Obras Públicas retomó el proyecto de los arquitectos Govantes y Cabarrocas, y comenzó las obras constructivas en 1947 durante el gobierno de Ramón Grau San Martín. Ha sido un arco temporal que denota maduración, institucional y de la colección de arte misma que puede, a esas alturas, participar en las exposiciones que se organizan como un coleccionista de fuerza.

Con la inauguración de la nueva sede arquitectónica en 1955, en el espacio del Palacio de Bellas Artes confluyen otros factores, de la institución cultural y de respaldo legal al coleccionismo. La existencia oficial del Patronato de Bellas Artes y Museos Nacionales y el Instituto Nacional de Cultura (INC) propician la confianza de los coleccionistas para lograr: legados como el de la Marquesa de Pinar del Río; depósitos, como la colección de Arte de la Antigüedad del Conde de Lagunillas, o préstamos de piezas de primer valor para las salas del Museo, que reforzaron el carácter internacional de la exposición de arte. Si bien el Legado Carvajal incluía magníficos ejemplares coloniales,[4] en cuanto al arte cubano son de destacar los préstamos de la Casa de Beneficencia y de privados como Hortensia Lluch de Berg, que contribuye con los únicos exponentes de arte nacional moderno. Como ganancia para el arte cubano el INC aportó, al montaje de las salas del Palacio de Bellas Artes, su Galería Permanente de Artes Plásticas Cubanas, conformada desde 1935 por los premios adquisitivos de los Salones Nacionales de Pintura y Escultura.[5]

La Revolución. Especialización como Museo de Bellas Artes

El año 1959 estará marcado por el triunfo revolucionario y la transformación radical que se produce en toda la estructura que rigió hasta entonces la vida republicana, cuando la Revolución marcará los primeros niveles de la sociedad cubana. Se observan cambios sustantivos en cuanto a la postura del nuevo Estado respecto al patrimonio cultural; se formula una política cultural sistemática de estímulo, protección y divulgación de las artes, y esto se verá reflejado desde los primeros momentos en el coleccionismo institucional. A no dudarlo, es esta propia fecha la que representa el punto de partida de momentos bien definidos que encaminan el coleccionismo hacia una especialización en las Bellas

Artes, perfil que conserva hasta la actualidad.

Con la presencia ininterrumpida de su director Rodríguez Morey,[6] uno de los primeros hechos que repercuten en la institución Museo Nacional es su vuelta al seno tutelar de un organismo estatal: el Ministerio de Educación. La transformación que experimenta el INC –radicado dentro del Palacio de Bellas Artes– ocurre en el propio mes de enero de 1959.[7] El *Nuevo* Instituto de Cultura se transforma pocos días después en Dirección General de Cultura (DGC)[8] y con esta reestructuración del sistema de la cultura, los fondos del INC pasaron a ser propiedad del Museo Nacional. En 1960, la institución pasa a responder al Departamento Nacional de Cultura (DNC)[9] del Ministerio de Educación, que aglutinó la política cultural del Estado Revolucionario, hasta que en fecha posterior –1961– se convirtió en el Consejo Nacional de Cultura (CNC). Esta estructura de subordinación se mantuvo sin cambios significativos hasta la fundación del Ministerio de Cultura en el año 1976.

La creación del Ministerio de Bienes Malversados y del Instituto Nacional de la Reforma Agraria (INRA), la Ley de Nacionalización general y gratuita de la enseñanza, así como las leyes que se dictan para proteger del expolio los bienes patrimoniales coleccionados en Cuba, sentarán una línea de coleccionismo por recolección abierta que será un segundo momento de impacto, caracterizado en sus inicios por la entrada de obras de gran valor artístico procedentes de las mejores colecciones privadas del país, que irrumpirán en la lógica del coleccionismo especializado. Los eventos sociales y políticos alterarán la construcción del discurso museal, y obligarán a repensar la coherencia y ordenamiento del patrimonio expuesto.

Esta política de Recuperación de Valores del Estado acompañó a un proceso legal de transformación de la propiedad[10] donde confiscaciones[11] y nacionalizaciones[12] pondrán en manos estatales invaluable obras de artes plásticas y decorativas, que se transfieren al Museo Nacional para enriquecer sus salas. Aunque no fue posible hacer un despliegue exitoso de salas cubanas hasta 1964, debemos apuntar que desde 1959 el coleccionismo estuvo siempre subordinado al crecimiento del fondo de arte cubano. Se comenzó una política de potenciación del arte nacional en la colección, con el objetivo de poder mostrar la línea evolutiva del arte cubano, que hasta esa fecha nunca había podido ser seguido en la exposición permanente.

Aparejada a la Recuperación, la política de depuración de las colecciones se materializó, primero, a través de la segregación de secciones de la colección polivalente, para la fundación de nuevos espacios museales después de 1959.[13] A este primer momento se sumó la depuración de fondos de menor interés, como son las copias que desde la fundación formaron parte de la política de coleccionismo de arte internacional. Esta política tuvo un impulso particular en 1967 –luego de la muerte de Rodríguez Morey– y mantuvo una continuidad temporal, por ejemplo, cuando en la década del ochenta del siglo xx se transfirieron los fondos fotográficos a la Fototeca Nacional de Cuba.



Eduardo Abela /
Payaso /
Oleo sobre madera /
56 x 42 cm /

El Ministerio de Cultura. Coleccionismo metodico.

El año 1976 representa el inicio de una nueva etapa de coleccionismo, no solo marcada por el incremento relativo de las adquisiciones, sino porque, ante todo, recibirá el impacto que resultó de la creación del Ministerio de Cultura de Cuba. En esta fecha es notable el incremento de las entradas de obras de arte cubano, ante disposiciones ministeriales que organizan diversas transferencias a la institución y crean un tercer vértice colector, que refuerza de forma acelerada los fondos de arte nacional.

A medida que se consolida, el sistema institucional de la cultura comienza a atender el espacio de la comercialización del arte. Se crea en 1978 el *Fondo Cubano de Bienes Culturales* y se instrumenta la esfera comercial a través de un sistema de galerías de ventas desde 1981.[14] Esta red de galerías sería la ruta de concreción de un complejo proyecto de intercambios canalizados desde la Comisión de Adquisición del Museo, que dio movilidad a la colección museal para favorecer la adquisición de obras en las líneas coleccionísticas prioritarias. No se debe dejar sin mencionar un momento de huella en la colección, con la creación y subordinación del Museo Nacional al Consejo Nacional de las Artes Plásticas en 1989, bajo cuya dirección se llevó esta práctica al terreno del mercado internacional del arte.

Ante todo, se defiende el criterio de que «...sin la colección de obras cubanas, de poco nos serviría nuestra buena colección de arte internacional...».[15] Por tanto, la balanza se continúa inclinando hacia la adquisición de obras de maestros de la pintura cubana, y se sigue comprando a los artistas en activo y a las nuevas promociones.[16] siempre velando por no comprometer el futuro del arte nacional. El año 1990 vería premiado, como resultado final de estas acciones de intercambio y de creación de un fondo de adquisiciones para el Museo, con la entrada de un centenar de piezas de arte cubano, académicas, modernas y contemporáneas de alto valor patrimonial.

Fin del milenio: cierre y reapertura. Algunas consideraciones.

Los primeros años de la década del noventa serán testigos del comienzo de una crisis arquitectónica que afecta los espacios exhibitivos del Museo y que condujo al cierre definitivo al público en el año 1996. Paralelamente se produce, con el *periodo especial*, una reducción significativa del poder de gestión y relaciones económicas de las instituciones culturales cubanas que, en cuanto al coleccionismo, culminó con el cese temporal de los intercambios de obras. Cuando en el año 2001 el Museo Nacional de Bellas Artes reabre sus puertas al público, lo hizo contando con una nueva sede que ampliaba los espacios para el despliegue de las colecciones.

Entendido el coleccionismo como un ejercicio acumulativo, selectivo y ordenador de la realidad, para cualquier colección museal sus objetos son un *corpus vivo*, en constante transformación y redefinición, y mantener un movimiento paralelo a los derroteros del universo del arte constituye un reto y una meta. Las colecciones museales y/o estatales son además reservorios del patrimonio de la nación, por tanto el museo, como escenario de legitimación artística y cultural, tiene una responsabilidad cuyas miras sobrepasan los gustos y las modas. Como consecuencia, la actividad colectora debe realizar adquisiciones preventivas, y tomar decisiones sobre unos fondos que por colectivos y en bien común de la nación –están bajo la lupa de un público amplio y presto a conceptualizar un mercado de arte cada vez más exclusivo, con una estrategia ejercida a través de su Comisión de Adquisición para las compras se redefinió la política de precios, buscando nuevas vías que resultarían atractivas a los coleccionistas, frente a las opciones alternativas de galerías que operan en moneda libremente convertible. Se aplican criterios legales al manejo del tesoro, y ante todo, se proyecta hacia el arte contemporáneo potenciando las donaciones,[17] en una relación directa con coleccionistas, instituciones y artistas. /

[6] En esa fecha los intelectuales y artistas cubanos son invitados a expresar su opinión sobre el desenvolvimiento del Instituto Nacional de Cultura, cuyo principal directivo, Guillermo Zendejui, habla abandonado el país. Del encuentro que se efectuó en el Liceum habanero se produce una *Declaración de los Intelectuales y Artistas. Ver: Declaración de los Intelectuales y Artistas. Revolución* (La Habana). 1959 Ene 31: p.14. Este Programa –encabezado por la firma del padre Ángel Gaztelu– entre otros propósitos, estaba enfocado sobre todo a las publicaciones culturales; así como la organización de los Salones Anuales de pintura, escultura y grabado, con premios adquisitivos, que daba continuidad a la actividad coleccionística del INC.

[7] La doctora Vicentina Antuña es nombrada Directora General de Cultura.

[8] Ley 856 de 1960, artículos 66, 81, 141, 142 y 143. Desarticula el Patronato, y el Museo se considera a partir de ese momento entre los organismos e instituciones sostenidos por el Estado para el cumplimiento de su programa cultural. La DGC se convierte en DNC por esta Ley. Gaceta Oficial de la Republica de Cuba, 19 de agosto, 1960.

[9] Estas acciones reivindicatorias sobre el patrimonio nacional se basaron en la Reforma Constitucional del 10 de enero de 1959, que modificaba la reinstaurada Constitución de 1940 en aspectos trascendentales, como la inviolabilidad de la propiedad privada.

[10] La confiscación se deriva de un delito cometido, en que el comisor debe responder con sus bienes. Se aplicaron confiscaciones mediante la Ley N°78 de febrero de 1959 a Fulgencio Batista, el vicepresidente, los ejecutores del golpe militar del 10 de marzo de 1952, Senadores y Representantes, Gobernadores y Alcaldes desde esa fecha y directores de organismos económicos y jurídicos que facilitaron las acciones o contribuyeron al mantenimiento del recién derrocado régimen.

Posteriormente a finales de 1959, la Ley N° 664 extendió las medidas confiscatorias a las personas culpables de delitos contra la Revolución dentro o fuera del país. La profundización de la transformación social de la propiedad llevó a que el Ministerio del Interior dictara la Resolución 454 de 1961 contra las personas que abandonaban legal o ilegalmente el territorio nacional, medidas confiscatorias que luego fueron contenidas en la Ley N° 989 de 1961 y ganaron, para el patrimonio público, gran cantidad de bienes culturales abandonados.

[11] Las nacionalizaciones no son actos de penalización sino causa de interés nacional: son acciones de reivindicación económico-social que llevan aparejada una indemnización adecuada.

[12] El entonces recién creado Departamento de Etnología y Folklore del CNC recibió las piezas relacionadas con las culturas afrocaribeñas, hoy localizadas en la Casa de África, el Museo de la Música y el Museo de Guanabacoa. La Comisión de Monumentos recibirá varias piezas de armas, que ya luego como conjunto se reunirán en el Castillo de la Fuerza para dar vida al Museo de Armas. Las Escuelas de Arte de Cubanacán, el Museo Carlos J. Finlay, y hasta estaciones experimentales de la Academia de Ciencias, se enriquecerán para bien colectivo con las piezas depuradas del Museo Nacional. Incluso no faltó la contribución humanitaria, que se verá en la donación para subasta de una pieza de Portocarrero con el destino de sufragar gastos de un desastre en Italia.

[13] Ver: Aldo Menéndez. *Llegar al Fondo. Revolución y Cultura* (La Habana). N° 109, sept. 1981, p.38-46.

[14] Acta. Intervención en Asamblea de Servicio, año 1989.

[15] Ver: Corina Matamoros. *La política de coleccionismo en el Museo Nacional*. Lo que venga (La Habana). Año 2. 1995: (1).

[16] Significativa la exposición *Carpentier coleccionista* (noviembre, 2004 –enero, 2005) que desencadenó la donación hecha por Lilia Esteban de Carpentier de piezas de arte internacionales del siglo xx, y de autores cubanos modernos y contemporáneos.

[6] Esta permanencia de Rodríguez Morey en la institución será reconocida cuando es nombrado en abril de 1959 como miembro de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO.

Institución arte y mercado [notas] /

Sandra Sosa Fernández /

En la Cuba contemporánea, el mercado es un contrapoder inmerso no solo en la sociedad, sino en la estructura interna de la institución Estado cuando decidió, a principios de la primera década del siglo XXI, crear un circuito comercial paralelo al de gestión cultural. La consumación de esta nueva política que se apropió del dispositivo base del mercado de arte internacional, las galerías comerciales, y luego de la subasta, el mecanismo de legitimación por excelencia del sistema de intereses políticos y económicos que es el arte,[1] ha generado una desequilibrada convivencia entre gestión y comercialización cultural, que corre a la par de una móvil política de cuadros que articula vacíos de poder, como consecuencia de vacíos de autoridad y credibilidad política e intelectual en la administración pública que dirige las artes visuales. *Grosso modo*, una serie de fenómenos son latentes:

– El divorcio entre el sistema de producción y el de distribución es abismal por la diferencia y exclusividad que marca la *división entre espacios comerciales* y promocionales en términos de destino final de la obra. El circuito promocional se ha desangrado al ceder sus mejores áreas al entramado mercantil,[2] mientras los espacios de exhibición acotan como mal de fondo, la crisis física de los espacios,[3] la tendencia de los especialistas a renunciar al trabajo estatal o asumirlo de manera paralela al ejercicio del *free lance*, la disminución de recursos materiales para gestiones de tipo curatorial y/o museográfica, y la indiferencia de los artistas a exponer en el ámbito promocional, ya no por la posible compra venta que no es objetivo del sector; ni siquiera por la experiencia, o el prestigio del lugar, antaño punto de exposición de figuras prestigiosas.

– El tema pone al descubierto otro punto álgido de la institución arte: la paradoja entre política pedagógica y política de distribución, circulación y legitimación del arte. Las respuestas a las eternas preguntas de qué es el arte, para qué se hace arte y para quién, trasmuta de la utopía al pragmatismo del estudiante y el postgraduado que choca con una realidad que no da margen a romanticismos, en la certeza del que el arte es una mercancía y es para vender.

– Ante los grados de independencia que han alcanzado los artistas, según rango de legitimación nacional e internacional, el Estado ha perdido terreno. Imprescindible para los creadores, hasta el momento, en lo que se refiere al sistema de la enseñanza artística, y quizás en esa primera fase de reconocimiento e inserción gremial, posteriormente se visibiliza, mayormente, como entidad administrativa: solución gestiones migratorias o funge como intermediaria en ejercicios de compra venta.[4]

– Familia política de proyección internacional del arte cubano, cuyo mejor momento persiste en ser la *Bienal de La Habana*: su honorabilidad supera con creces su monto real. La tendencia básica, en medio de la diversidad de áreas geográficas en juego, y con el padecimiento gradual de una ausencia de museos y/o fundaciones como espacios de exhibición, parece ser la curaduría en pequeña escala. Unos enfatizan el origen geográfico como nota exótica; otros, volcados al fragmento y la especialización, proclaman tesis sujetas al rol de cierto soporte, género, manifiesto, discurso estético; y los más, en una pretensión por delimitar desde la generalidad, padecen de la aleatoriedad de mezclarlo todo en un eclecticismo sin pies ni cabeza.

Detrás de todo se verifica una crisis de la institución arte que coincide con la desaceleración económica local que azota al país por más de veinte años y la actual crisis global. El resultado es una creación que se disgrega en la cantidad de autores que trabajan con galerías internacionales –la mayoría ni de alto ni mediano nivel–: la aparición puntual en las grandes casas subastadoras, fundamentalmente por gestión de privados externos, y la operatividad de un sistema oficial que no explota al máximo sus posibilidades, mientras convive con la autogestión siempre limitada de los artistas, sus representantes o asistentes, porque depende de sus recursos e historia profesional. Las consecuencias de esta plataforma, corta en recursos de gestión y *marketing* cultural, dejan

todo a la objetable sistematicidad en las ferias extranjeras, y al Internet como el medio idóneo de llegar a todos.[5] Todo ello incide en el repliegue de la producción nacional a cuatro o cinco nombres en la escena del arte global.

En este difícil contexto sobresale el proyecto de Galería Habana, liderado por Luis Miret. El funcionamiento de esta entidad es un modelo factible de lo que podría ser el futuro del perímetro comercial, tan criticado por las consecuencias que implicó su irrupción en el entramado de las artes visuales.[6]

Galería Habana se ofrece como la galería por excelencia de marca nacional, al reunir la calidad física de un espacio de los años cincuenta, el típico cubo blanco sin ventanas, con los artistas de primera fila que poseían las nóminas de Galería La Casona y Galería Habana. La herencia de trabajar con los mejor posicionados en precios, coleccionistas y galerías internacionales de calibre, y mantener el nombre y credibilidad de una galería que ha recogido en sus salas a los mejores artistas cubanos, garantizan la autonomía del proyecto. Sus utilidades por concepto de este *mercado primario* han corrido de manera paralela con los ingresos y contactos anuales del *mercado secundario* que mueve Subasta Habana.[7]

Subasta Habana y Galería Habana conviven en el mismo espacio desde el 2009, usan la misma cuenta bancaria desde el 2004, pese a que su contabilidad se precise por separado, y tienen en común la dirección: Luis Miret. Esta confluencia de elementos conceden una excepcionalidad a Galería Habana que le ha permitido, con toda seguridad, primero, sortear el extenso periodo de flujo negativo de fondos que sigue a la apertura de cualquier nuevo proyecto, y segundo, perseverar sus acciones en medio de la crisis económica, al punto de trabajar de manera bastante asidua con emergentes como Glenda León y Adonis Flores.

El profesionalismo de su trabajo le permite fungir como galería de marca: vende obras a coleccionistas dentro y fuera del país, las lleva con bastante sistematicidad a ferias de arte, intenta colocalizar en colecciones y museos de primer nivel, se permite alguna que otra vez la ayuda en producción de obra,[8] se asocia en un gestión trasnacional con galerías del mundo que representan a algunos de sus protegidos, y realiza una labor de *marketing* cultural que trabaja relaciones públicas, publicidad, exposiciones y préstamos, lo mismo en el orden virtual del internet que en publicaciones especializadas. Como colofón, es evidente que el proyecto de Galería Habana es un punto y aparte dentro del entramado mercantil del territorio, quizás porque en su historia destaca el apoyo absoluto que le ha brindado a cada paso el Consejo Nacional de las Artes Plásticas. No sin motivo: una parte de sus ingresos se entrega a dicha entidad. Esta subordinación metodológica y económica persiste incluso en pleno año 2012, y tras conseguir el estatus de empresa[9] que le concede su independencia en términos de operatividad, capacidad de decisión, cuenta propia, sistema interno de pago a los trabajadores, y el permiso –difícil de conseguir para una institución– de exportar obras.[10]

En esta dirección, que introduce la independencia económica como parte de políticas públicas, podría ser interesante la aceptación de galerías privadas como otra modalidad del cuantapropismo en Cuba. Hasta el momento, lo que se ha aceptado en condición de galería privada son los estudios talleres de los artistas por el lanzamiento del Decreto Ley No. 106 de la Condición Laboral y la Comercialización de las Obras de Creadores de Artes Plásticas y Aplicadas (1988), y especialmente, a partir de la Resolución 264/2007 emitida por el Ministerio de Finanzas y Precios, que le concede al artista el derecho a promover la venta desde su taller de creación, siempre a través de la institución.[11] Aparte de los artistas, quienes están acreditadas para este ejercicio son las entidades comerciales del Estado. El resto de las personas que giran en torno al fenómeno participan de un contrato verbal. De hecho, lo más formal es el representante, que existe en el Código Civil como expresión de un pacto consensuado entre las partes, pero no existe como figura legal, y por tanto no tiene apoyo jurídico en el Código de Trabajo.[12]

Estos comentarios sirven de pretexto para tratar un tema que el rumor público asegura es parte de las discusiones que mueven hoy al Ministerio de Cultura, el Ministerio de Finanzas y Precios y el Consejo de Estado. Para el Gobierno está claro que llegó el momento de cobrar sus impuestos por cada transacción que se realice entre artista, galería y coleccionista, según modos, por cientos y rangos de actividad pautados y debidamente estipulados por la ley. Sin embargo, la aceptación de la galería privada como ámbito paralelo a la oficial articula dos opciones para el Gobierno, que debe decidir si el rango de su intervención se limita al plano estrictamente económico o si se persiste en regular e intervenir todas las acciones que ello implica.[13] El asentimiento a favor de dicha opción podría incentivar la competitividad entre lo público y lo privado, para otorgar un margen amplio de opciones estéticas y mercantiles a coleccionistas, artistas y gremio artístico en general, con sus inevitables procesos de repercusión en el espacio público.

Quizás ya sea hora de configurar una política que permita una descentralización de las decisiones de gasto público, y multiplique las posibilidades que se ofrecen a los artistas y demás proveedores y consumidores de arte y cultura.[14] /

[1] Las primeras acciones en el territorio nacional que se volcaron en esta dirección fueron las dos ediciones de la Subasta Humanitaria, realizadas por Casa de las Américas, con fechas 18 de noviembre del 2000 y 2 de noviembre del 2003, respectivamente (V. catálogos): las Subastas de Verano, con sede en el Hotel Meliá Cohiba y Club Habana, hasta culminar en un evento serio como Subasta Habana, cuya primera edición fue en el 2002. Cf. Lizet Fraga Mena: *Las ferias de arte: participación cubana: valoración y propuesta*. Tesis de Maestría, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, Departamento de Historia del Arte, diciembre del 2009, p. 22. El surgimiento de Subasta Habana en el 2002 apunta el inicio de un tratamiento anual con el evento que persiste hasta el momento.

[2] Al catálogo de galerías que conforma Génesis Galerías de Arte se integra Galería La Acacia, Galería La Casona, antes del 2004, Galería Habana, y después se sumó la Galería 23 y 10. Otro tanto es el Fondo Cubano de Bienes Culturales, que se renovó durante el 2003 de la pérdida ocasionada por el desprendimiento de Génesis en el 2000-2001 con las galerías Galiano, Los Leones y el Centro de Arte 23 y 12.

«Con el paso del tiempo- por decisión del Ministerio de Cultura-, el FCBC buscó otros locales para comercializar las artes plásticas. La carencia de espacios comerciales aun permanecía y Génesis –que había sido una entidad creada para comercializar lo mejor del arte cubano- no podía satisfacer las necesidades existentes de espacios para la promoción y comercialización de este producto. Se había definido que la nueva Empresa trabajaría en sus inicios con un catálogo específico de creadores jóvenes de primer nivel y los de la Vanguardia a través de La Acacia. En tal sentido, el Fondo Cubano de Bienes Culturales: tuvo que reanudar su labor de comercialización y asumir a algunos artistas que no estaban en ese catálogo y necesitaban ser insertados en los circuitos mercantiles.

En el año 2003 fue creado el Centro Nacional de Artes Plásticas - con sede en la Galería Galiano- su objetivo era ejercer la promoción y comercialización de las artes plásticas contemporáneas a través del FCBC. Para ello fueron seleccionadas en esa misma fecha algunas galerías municipales (23 y 12, Orígenes y Galiano), las que adaptaron su estructura y perfil para realizar dichas funciones.» Yelena Millagros Fuentes Díaz: *ib. cit.*, pp.40-41.

[3] Es necesario destacar que la caída del techo de la Fototeca de Cuba a principios del 2005 generó atención hacia el estado físico de las edificaciones, al punto que comenzó la restauración del CDAV en el mismo año, y más tarde, luego de concluir la Novena Bienal de La Habana en mayo del 2006, se inició la reparación del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.

[4] La compra venta se refiere no solo a la comercialización de arte, sino también a todo el procedimiento, legal y burocrático por el cual debe pasar un artista para conseguir el permiso que le permite comprar un auto o, en otros casos, para resolver la compra de materiales necesarios en la producción de una obra que se venden a entidades públicas y nunca a particulares, porque significaría una ilegalidad.

[5] «En la actualidad, con 2.700 millones de usuarios conectados a internet y 1.000 millones de nuevas conexiones previstas para 2012, el antiguo sistema de salas de ventas físicas va siendo superado, progresivamente, por las ventas en línea. Algunas casas de subastas (como Hefffel, Saffronart, Christie's y Sotheby's) ya desarrollaron sus propias plataformas de transacciones en línea hace varios años. Por otro lado, Christie's anunció una progresión del 29% en sus subastas en línea entre 2010 y 2011.

Definitivamente, la venta de obras de arte en línea es algo habitual, a unos niveles de precios millonarios. Por otro

lado, la historia del mercado del arte, como todos los mercados, sigue una tendencia natural a primar el circuito más rápido, el menos costoso en términos de gastos, el que aporte mayor liquidez y el que permita encontrar un precio de mercado en tiempo real, con una masa crítica de participantes y, obviamente, una información transparente sobre todos los precios e índices.»

«Mutación estructural: el mercado en la época de internet», en *Art marketrends 2011/Tendencias del mercado 2011*, p. 18. En www.artprice.com, acceso a la información: 17 de agosto de 2012.

[6] «(...) el proyecto Génesis, que es un intento, desde mi punto de vista, ligero, apresurado, por acortar la distancia entre la gestión privada y la institucional. Esa empresa trajo consigo una estructura de supervisión y control un tanto compleja, ambigua. Con Génesis surgieron nuevos directivos y aparatos controladores que vinieron a coartar la autonomía de las galerías históricas y a disminuir su nivel de convocatoria e iniciativa. En una oportunidad afirmé que el Consejo Nacional de las Artes Plásticas (CNAP) no debió haber creado nunca un proyecto como Génesis, con una marcada estrategia acaparadora, que –para acrecentar aún más el problema– se ha deslizado recientemente de la estructura de esa institución para subordinarse al aparato económico del Ministerio de Cultura. Lo que se debió haber hecho en realidad era flexibilizar aún más los mecanismos de gestión de nuestras galerías tradicionales, otorgarles mayor apoyo económico y responsabilidad, estimular el trabajo de sus especialistas, proteger a toda costa sus perfiles y readecuar sus estructuras legales a las nuevas circunstancias del mercado en Cuba.» Mailyn Machado: *David Mateo. Un momento de riesgo y oportunidad*.

En revista *La Gaceta de Cuba*, No. 2, marzo-abril de 2008, p. 13.

[7] En el mercado de arte existen el *mercado primario* y el *mercado secundario*. El primero significa comprar directamente a los principales marchantes del artista que son, por lo general, los galeristas. Se supone que es aquí donde se puede conseguir una mejor compra que en la subasta porque el arte es fresco, nuevo, la obra no está sujeta a manipulaciones y es más barato. El marchante mantiene los precios bajos porque tiene que tratar de vender durante todo el año. Los precios de venta primarios son, por regla, los más bajos. A veces estas ventas se realizan con previo contrato con la galería de que si se desea venderla posteriormente, debe ofrecerla a la galería y no subastarla. Con esta condición el marchante protege al artista de salir mal parado en una subasta, pero también retiene el control sobre el mercado del artista, asegurándose de que todas las *ventas secundarias* se realizan a través de la galería. Adam Lindemann: *Introducción. En Colección arte contemporáneo*, Edit. Taschen, 2010, pp.14-16.

[8] Este detalle es único para el circuito de las galerías comerciales porque tienen bien definida por jerarquía superior la compartimentación de su presupuesto, que nunca incluye producción de obra. Entrevista a Liatna Rodríguez, especialista de la Galería Servando Cabrera de 23 y 10, 19 de julio, 11:00 am.

[9] Resolución 37/2011 (junio) emitida por el Ministerio de Cultura.

[10] Entrevista a Luis Miret, Director de Galería Habana y Subasta Habana, 16 de julio, 11:08 am.

[11] Entrevista a Yudith Márquez Gutiérrez, abogada del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 1 de agosto, 12:00 m.

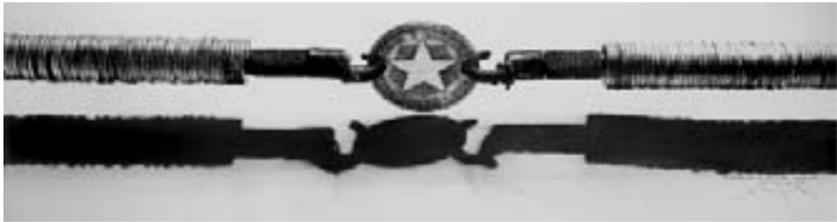
[12] Idem.

[13] Entrevista con Rubén del Valle Lantarón, Presidente del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 5 de septiembre, 10 am.

[14] Va en contra de esta decisión la guerra ideológica que precoriza Estados Unidos a través de la USAID. La consecuencia es que cualquier contribución al arte y la cultura nacionales, por lo general realizados por extranjeros, han sido tratados desde el filtro político-ideológico e históricamente consultados con el Ministerio de Relaciones Exteriores de Cuba. Idem.

Para más información ver: Pascual Serrano: «Guerra fría cultural contra Cuba», en www.forumdesalternatives.org/guerra-fria-cultural-contra-cuba»; Iroel Sánchez: «USAID pagará 155 000 dolares al año a quien supervise sus programas contra Cuba pero no quiere decir cómo usa el dinero», en http://lapulpaainsomme.wordpress.com/2012/06/02/usaïd-pagara-155-000-dolares-al-ano-a-qui-en-supervise-sus-programas-contra-cuba/»; Gustavo de la Torre Morales: «dinero para guerra o subversión en Cuba ¡Si! Para sanidad y educación ¡Recortes!», en: www.gustavo67.blogspot.com/2012/08/dinero-para-guerras-o-subversion-en.html.

Acceso a la información: 24 de agosto de 2012.


 Eduardo Ponjuán / *Hundido en la línea del horizonte* / 2008 / Carboncillo sobre cartulina / 100 x 70 cm /

La jungla [1] /



Liatna Rodríguez López
Lida Lilián Sigas Nieto /

Desde hace un par de décadas, la plástica en Cuba viene lidiando con un fenómeno antes impensado, satanizado y hasta temido; el mercado y, peor aún, la asimilación e implementación directa, por parte de los artistas, de algunas de sus estructuras. Entre los años 1988 y 1993 se aplicó una serie de medidas, entre las que destacan el Decreto Ley 106 y la Resolución No. 61, referidos, respectivamente, al reconocimiento de la posibilidad del creador para desempeñar su labor sin la obligatoriedad de sostener un vínculo laboral con el Estado (condición de artista independiente) y al autorizo de la tenencia de divisas, a través del reconocimiento del derecho de autor y la consiguiente gratificación económica derivada del uso de las obras en el extranjero.

Resulta que bien pronto los artistas y especialistas entendidos comenzaron a interactuar con diversas estructuras (representantes, dealers, espacios alternativos, proyectos curatoriales, crítica y publicaciones) de lo que en nuestro contexto se ha llamado promoción independiente.[2] El concepto se presenta como la vía o herramienta utilizada por los plásticos cubanos a fin de darle curso comercial a su obra, de manera que cabe dentro de un empeño más grande que podemos llamar «autogestión de los artistas o su accionar independiente», y que se entiende como todo el trabajo que los creadores efectúan al margen de las instituciones cubanas. Entre estas labores se encuentran los vínculos con galerías, museos, fundaciones, colecciones y ferias extranjeras, así como la comercialización y promoción en frontera.

Hasta el propio decenio de los 80, el accionar independiente de los artistas cubanos fue casi nulo.Sin embargo, aun en nuestro contexto, donde el valor cultural de la obra de arte debía opacar al máximo toda suerte de intercambio monetario, entraron en escena un par de acontecimientos que fungieron a modo de condicionantes o precedentes. Resulta que el propio accionar del FCBC por un lado y las sucesivas Bienales de La Habana por el otro prepararon el terreno de manera que nuestros plásticos –siempre listos– y especialistas –no menos listos–comenzaron a adiestrarse en los predios de una actividad hasta el momento esporádica: la comercialización de la obra de arte.

En lo que respecta a la autogestión de los artistas, sus primeras incursiones comerciales se presentaron, muy a menudo, como un hecho fortuito. Para los que estudiaban en el ISA era fre-

cuenta la visita y compra de coleccionistas y dealers en los talleres, sobre todo durante las ediciones de la Bienal de La Habana. Todo ello contaba con la anuencia de las autoridades académicas, lo que también da fe del abrupto giro acontecido en cuanto a la adaptación de la Institución Arte a la presencia, antes inédita, del fenómeno mercado. Existía una generación precedente que, sobre todo a través del FCBC, había interactuado con ferias internacionales, expoventas, convenios con galerías extranjeras y exposiciones itinerantes, lo cual explica por qué –pese a la ausencia de una estrategia conciente de inserción en el mercado– ya en los años 70 y 80 había alcanzado reconocimientos más allá de las fronteras nacionales. Con el paso del tiempo, dicha práctica se convirtió en un hecho común: esto también supuso un cambio de mentalidad, y luego de estatus económico para los artistas, quienes fueron entrenándose aceleradamente en la gradual comprensión y asimilación de los mecanismos comerciales. En la medida que avanzaba la década, las promociones de egresados de nuestras academias de arte iban asumiendo de forma cada vez más orgánica y natural la dinámica del mercado, y les resultaban familiares y frecuentes las gestiones que tales acciones demandan. De esta suerte, el fenómeno de la autogestión o accionar independiente de los artistas dejó de ser un hecho puntual, casi fortuito, para convertirse en una práctica regular y sistemática de la que se deriva y consolida, con el tiempo, una determinada experiencia.

Sobrevienen así los compromisos profesionales con las instituciones cubanas, a los que comienza a sumarle el trabajo con galerías extranjeras. Como es sabido, el correcto posicionamiento y consolidación de la obra de un artista en el exigente circuito comercial demanda una labor sistemática y abarca: la colocación de información individualizada en soportes publicitarios especializados con buena cobertura de la crítica, la inserción de la obra en proyectos exhibitivos adecuados que prestigien al creador y hagan significativa su presencia, la colocación en subastas, la participación en ferias, la inclusión en colecciones importantes, privadas y públicas, y la adecuada protección de los derechos legales e intereses del artista. Mientras más perfecto resulte el funcionamiento de una institución galerística, más gana esta en confiabilidad ante los artistas.

El sistema institucional cubano está habilitado para encauzar la promoción nacional e internacional de los artistas,

pero para que la obra adquiera su valor de cambio interviene un conjunto de factores, en nuestro caso deficitarios, que determinan el nivel de efectividad. Lamentablemente, nuestras instituciones no cuentan con los recursos y la necesaria autonomía que les permitan determinar los montos y riesgos de sus inversiones para insertar de modo coherente a nuestros creadores en la corriente[3] del arte contemporáneo. Esto, de conjunto con el decrecimiento paulatino que desde el año 2005 ha verificado el circuito de galerías comerciales, es un fenómeno que mina, desde sus raíces, la fidelidad de los artistas hacia la galería que los promociona. Aun cuando los artistas cubanos parecen apreciar la profesionalidad de sus galeristas, el empeño que ponen en su gestión y la seriedad en el cumplimiento de los contratos, las limitadas acciones de venta y el escaso alcance en términos de posicionamiento de las obras no satisfacen sus expectativas y, en consecuencia, no reconocen a la galería cubana como su verdadera representante en el mercado internacional. No obstante, amén de que existen relaciones comerciales galería-artista, recurren a ella de manera imprescindible por el necesario reconocimiento promocional que le brindan nuestras instituciones, y entre otros de los aspectos que podemos mencionar están también algunas funciones que de modo más práctico puede brindar una galería, como la utilización de los servicios de post o cuenta bancaria que el cobro de las ventas que pueden efectuar.

Quedando limitadas las galerías cubanas para ejercer el rol de representantes, la labor de producción, organización, gestión y proyección de la obra plástica debe ser realizada por algún agente cuyo efectivo desempeño obtenga resultados. Al revisar las expresiones concretas de la autogestión o accionar independiente de los artistas, detectamos varias modalidades que obedecen a las condicionantes e intereses propios de cada creador. En algunos casos son los artistas quienes realizan el grueso del trabajo apoyándose, puntual o permanentemente, en equipos multidisciplinarios. También existe la figura del representante, quien en función de la competitividad debe alcanzar un alto grado de complejidad y especialización. Funciones diferentes ejercen los asistentes, los que se encargan básicamente de asuntos como la atención de la correspondencia del artista, traducciones, presentación de la obra o la redacción de algún texto especializado.

Según estudios sobre el tema,[4] la galería es la estructura del mercado que tipifica el circuito comercial de las artes plásticas, en tanto realiza una labor más completa con la obra artística al estar facultada para comprarla, exhibirla, publicitarla y venderla. En la actualidad cubana, ni las galerías ni la labor de autogestión que realizan los artistas completan de manera absolu-

tamente eficaz el ciclo: los artistas, debido a que no tienen por qué contar con las herramientas para ello, y las galerías, por sus propias limitaciones.

La existencia de la dicotomía com puesta por la actividad institucional y la autogestión de los artistas supone una situación estratégica para la comercialización del arte cubano en tanto este accionar al unísono, mas no en conjunto, de artistas e instituciones, ha sido la única opción viable para proyectar nuestro arte en el exterior. La perseverancia de los sujetos que intervienen en el sector comercializador ha hecho posible la materialización de un gradual desarrollo del mercado de arte, pese a todas las difi-

cultades. Los artistas, por un lado, han mantenido las expectativas y el interés por trabajar con las galerías cubanas. Por su parte, los trabajadores han debido procurar en primera instancia la implementación consciente de un sistema de mercado y, después, la superación constante de estrategias para lograr una inserción coherente en este. Se trata entonces de sobrepasar la etapa de coexistencia de alternativas, y de encontrar fórmulas que favorezcan el diálogo permitiendo su orgánica integración en favor de ese propósito común que es proyectar exitosamente el arte cubano en los circuitos internacionales más exigentes. /



> Raúl Cordero / Hendrickje / 2009 /

Instalación / Dimensiones variables /

> Nelson & Liudmila / *Absolut Revolution* /

> Benito Ortiz / *ST* / 1972 /

Mixta sobre cartulina / 47 x 63 cm /

[1] Extracto y actualización del Trabajo de Diploma *Coexistencia de dos vías fundamentales para la proyección de las artes cubanas en el mercado internacional: galerías comerciales institucionales y gestión independiente de los artistas*, defendido por Lic. Lida Sigas y Lic. Liatna Rodríguez (Facultad de Historia del Arte de la Universidad de La Habana, 2009).

[2] El concepto, definido por Daymi Coll Padilla y Yali Romagoza Sánchez para su Trabajo de Diploma *Autonomía/Heteronomía de las artes plásticas cubanas. Notas para una historia de la Institución Arte en Cuba* (Facultad de Artes y Letras, 2006), entiende el fenómeno como el conjunto de acciones realizadas por una o varias personas que por iniciativa o agencia personal originan modelos de promoción alternativos al sistema institucional.

[3] Término explicado por la teórica Carla Stellweg en su artículo *Entrando en la corriente: el mercado de arte latinoamericano* (compilado en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*). Stellweg se refiere a la existencia de un canal cardinal en la circulación del arte contemporáneo, conformado fundamentalmente por las producciones de Europa y EEUU. En el mencionado texto se propone que la presencia constante y habitual del arte producido en latitudes más marginales en los principales circuitos difusores del mercado de arte dinamitará el propio concepto de «corriente».

[4] Juan Acha. *El consumo artístico y sus efectos*. Editorial Trillas, México DF, 1988



Gilberto de la Nuez /

Raúl Corrales / *Banda de nuevo ritmo* / 1962 /

Plata sobre gelatina / 31 x 22 cm /

Propósitos del surgimiento de Subasta Habana /

Clarisa Crive /

El 11 de diciembre del año 2002, en el Club Habana, justamente a las seis de la tarde, tuvo lugar el primer toque de martillo que dio inicio a la primera edición de Subasta Habana. Nada casual que a un año de la creación de la empresa Génesis Galerías de Arte, el Ministerio de Cultura, a petición del CNAP, creara el evento. Para esta fecha existía una serie de condiciones internas y externas que venían madurando desde hacía dos décadas, las cuales propiciaron una nueva situación para el mercado del arte en Cuba.

El surgimiento de la Bienal de La Habana intensificó el interés que se venía suscitando por el arte cubano contemporáneo fuera de la isla, y propició la configuración de un panorama que originó importantes acontecimientos, imposibles de soslayar a la hora de hacer historia sobre los procesos del mercado de arte en Cuba. Uno de estos lo constituyó la adquisición por parte del coleccionista alemán Peter Ludwig de importantes obras de la exposición KUBA OK, realizada en 1990 en el Städtische Kunsthalle de Düsseldorf por su director, Jürgen Harten, en colaboración con el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales y el curador cubano Antonio Eligio Fernández (Tonel), así como el papel jugado por Alex Rosenberg y su contribución al derribar barreras para la comercialización del arte cubano hacia los Estados Unidos. También la creación del departamento de Arte Latinoamericano en las subastas Christie’s y Sotheby’s, y el hecho de que un número considerable de lotes correspondieran al Arte Cubano son otros de los elementos a tener en cuenta, en tanto favorecieron la introducción de muchos de nuestros artistas de vanguardia en los entramados del mercado del arte.

Para entonces Subasta Habana surgía con un gran reto: el de consolidar esta presencia, y la introducción de otros artistas de reconocida trayectoria artística cuyas obras eran apenas conocidas en el exterior. De manera que nuestra principal tarea era la de rastrear nuestra riqueza y variedad artística por la isla, ofrecer a creadores importantes para la historia del arte en Cuba pero desconocidos fuera de esta, y lograr así más reconocimiento desde el propio mercado; y finalmente, trabajar desde Cuba para promover y certificar el Arte Cubano de todos los tiempos a través de ventas públicas. Bajo estrictas condiciones que responden a la autenticidad de la obra de arte, el estado de conservación, la singularidad de la misma, precedencia y autenticidad, y sobre todo la seguridad de que las obras a subastar no formarían parte del patrimonio nacional. Esta acción queda totalmente respaldada por una comisión de patrimonio aprobada por el Ministro de Cultura, integrada por expertos del Museo Nacional de Bellas Artes y presidi­da por una directora miembro del Consejo Nacional de Patrimonio de la República de Cuba. En la actualidad estas reglas de origen siguen vigentes. Los curadores del evento se enfrentan cada año a la búsqueda de nuevas figuras con la introducción de nuevas presentaciones en las diferentes modalidades en que nos hemos desempeñado, llámense Subasta A Viva Voz y Galería Virtual. Esta última sustituye a la Subasta Online desde el 2005, y alcanza hoy cifras alentadoras que se materializan durante todo el año por la asistencia sistemática de los clientes al sitio web del evento.

Los objetivos iniciales eran muy precisos, estaban destinados a una etapa de introducción de figuras cuya sólida obra gozaba de gran prestigio nacional, y a estimular algunas manifestaciones como la fotografía y la escultura. Hoy ya se tienen tales propósitos como logros. Destaca el valor alcanzado por las obras de Servando

Subasta de una obra de Servando Cabrera [cortesía del Museo Biblioteca Servando Cabrera Moreno y del fotógrafo Julio Larramendi]



vando Cabrera Moreno, Fidelio Ponce de León, José María Mijares y Raúl Martínez, cuyas tasaciones se han elevado considerablemente en el presente y que son hoy referencia a nivel internacional para la venta del arte cubano desde La Habana, lo que puede comprobarse si se visita el sitio de información de subastas más importante del mundo: www.artprice.com

Subasta Habana ha complementado el sistema de promoción comercial del Arte Cubano de todos los tiempos, desde la Academia hasta el Arte Contemporáneo más *avant-garde*. Los por cientos significativos están representados por las vanguardias cubanas del pasado siglo, mientras que el Arte más contemporáneo potencia su crecimiento sistemático. Desde el 2009, Subasta Habana ha incluido en su carpeta la comercialización de las Artes Decorativas.

De los 530 lotes presentados en los 10 primeros años del evento se han vendido 359, lo cual representa un 66 %. Dentro de los artistas que establecieron marcas están Mariano Rodríguez con un remate de 110 000 USD (ed. 2002, *Juego*, 1943, óleo / lienzo / masonite, 61 x 45,5 cm); Mario Carreño con un remate de 70 000, (ed. 2011, *Guitarista*, 1945, óleo / tela, 70 x 65 cm); Carlos Enriquez con un remate de 50 000 USD (ed. 2003, *Paisaje con cañada*, 1945, óleo / lienzo, 75 x 60 cm); Ernesto Estévez con un remate de 42 000, (ed. 2006, *La loma del cimarrón*, 2006, óleo / tela, 130 x 149,6 cm); Tomás Sánchez con un remate de 37 000, (ed. 2007, *El viento del sur*, 1995, acrílico / tela, 45 x 60,5 cm). El año 2011 marca decibeles importantes para Subasta Habana: la obra de Servando Cabrera Moreno, *Figura con ave* (1957), se ubica como la segunda mejor vendida detrás de *Los ejemplos* (óleo / lienzo, 120 x 160 cm, 1974, en Christie’s , New York, junio de 2007); Roberto Fabelo con la obra *Gran huevo* (óleo / vinil, 2011, 137 x 194,5 cm) con un remate de 42 500, ocupa el tercer puesto en las ventas del artista en subastas, detrás



Constantino Arias / Billetero / 1948 /

de una escultura de la serie *Animalia* (bronce, 2009, 77,5 x 61 cm, en Sotheby’s, New York, mayo de 2010), y de *Cien años de soledad* (acrílico / seda /lino, 156,2 x 130,8 cm, Christie’s, New York NY, mayo de 2008). En cuanto a Loló Soldevilla, después de su primera presentación en el mercado de subastas por Subasta Habana 2008, estableció un récord de 14 000, por la obra *S/T*, 1961, óleo / tela, 70 x 93 cm.

Para la presente edición esperamos obtener una mayor relación de lotes presentados por lotes vendidos, lo cual responde a una exhaustiva selección que realiza el equipo de curadores teniendo en cuenta la disponibilidad de obras presentadas, estudio de factibilidad y posibilidades reales de comercialización que en gran medida responden a las tendencias que lideran en nuestros segmentos de mercado.

Subasta Habana 2012 presenta setenta lotes. De ellos, veintiséis de Artes Decorativas, que abarcan distintas manifestaciones: cristales, bronce, cerámicas, mobiliario... Arte Cubano lanza cuarenta y cuatro lotes que responden a treinta y tres artistas: tres obras académicas, veintidos de arte moderno, y entre ellas sobresalen once lotes de arte abs-

tracto en sus vertientes concretas e informalistas. Así, entre las obras más cotizadas se encuentran *Arlequines* (1956), de Cundo Bermúdez; *Floreo* (1963) y *Mujer* (1967), de René Portocarrero, y la abstracción *S/T*, de José María Mijares, entre otras. Incluye, además, nuevas presentaciones, con obras de destacados artistas como Víctor Patricio Landaluze, Santiago Armada (Chago), con una instalación en técnica mixta, y dibujos de Ricardo Brey y Gustavo Pérez Monzón.

A esta situación tendríamos que sumarle, en las áreas de exposición, el uso de las vitrinas adecuadas: correcta hermeticidad, control de la iluminación artificial, preferentemente nunca dentro de la propia vitrina por el daño que provoca el calor de las luminarias utilizadas, control del uso de luces fluorescentes, conocimiento de la incidencia de la luz solar por las ventanas o puertas de la instalación y lograr que el diseño de las mismas permita a los conservadores una correcta manipulación de las piezas que se exhiben

En nuestro país numerosos museos están instalados en edificios que no fueron concebidos para desempeñar esa función por lo que fue necesario readecuar los espacios disponibles. La relación que se establece entre el edificio y las colecciones que se atesoran también puede ser un factor que incide en la conservación de estas colecciones. Este es un tema que ha sido poco estudiado[3] y raras veces tenido en cuenta. En la compatibilidad que pueda existir entre edificio-colección se inicia este complejo proceso de conservación en el que ambos interactúan y que puede, sin lugar a dudas, ser uno de los factores que inciden en un mayor deterioro de las colecciones de nuestros museos.

La ubicación de los almacenes en estas instituciones no siempre ha cumplido con los requerimientos mínimos para desempeñar esta función. El almacén es un espacio tan importante como las propias salas de exposición de un museo. Por regla general, existen más piezas almacenadas que las que podemos exhibir por lo que se les debe prestar una mayor atención al local destinado para depósito o almacén.

La conservación de colecciones es una disciplina que necesita la asignación de recursos con sistematicidad y una correcta selección de los materiales imprescindibles que se deben utilizar.

Los recursos necesarios no sólo son materiales, se necesitan recursos huma-

Coleccionismo y conservación en museos /

María M. García Santana /

El Consejo Internacional de Museos (ICOM) reconoce que: «El museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, difunde y expone, los testimonios materiales e inmateriales de los pueblos y su entorno, para el estudio, la educación y el deleite.»[1] Palabras que definen las funciones que una institución museal debe realizar y entre las que se destaca la conservación.

Expertos internacionales, miembros del Consejo Internacional de Museos (ICOM), al definir la colección consideran que la misma:

...No se considera pertinente sino cuando se define en relación con la documentación que se le adjunta y a través de los trabajos que surgen a partir de la misma. En consecuencia, se la puede definir dentro de una acepción más amplia como un conjunto de objetos reunidos de manera intencional según una lógica específica que les permite conservar su individualidad.[2]

En consecuencia, estamos hablando de la colección y de los documentos que la acompañan.

El trabajo técnico que realiza el museo es de suma complejidad y requiere de una imprescindible interdisciplinariedad. No sólo podrá vérselo como el resultado de la exposición que muestra a diversos públicos, sino también como la labor paciente y meticulosa que se ejecuta en aras de poder realizar una exposición de calidad, en lo que se incluye: la investigación de la colección, la documentación que la protege e identifica y las acciones de conservación a las que, obligatoriamente tienen que estar sometidas, tanto si están en depósitos o almacenes como si están en áreas expositivas.

Cada día la conservación se erige como una de las funciones más importantes que se realizan en los museos. Cada día, con más razón, estamos preocupados por el destino de esos infinitos fondos museables que no siempre tienen las condiciones adecuadas y que su mal manejo han sido motivo, en no pocas ocasiones de la pérdida irreversible de un documento insustituible o de una colección de historia natural por una mala elección a la hora de utilizar la fumigación incontrolada de esos fondos. Ejemplos de mal manejo existen y cada día aumentan. No es un problema cubano, es un problema internacional que está en estudio constante y bajo una mirada atenta de todos aquellos que tenemos bajo nuestra custodia esos bienes con valor patrimonial.

El deterioro de las colecciones de los museos está determinado por factores externos e internos. Entre los agentes externos se consideran los factores atmosféricos y los parámetros ambientales, los organismos vivos que atentan contra ella, el propio espacio físico en que están depositadas las colecciones, ya sea en almacén o salas de exposición pues se crea un real intercambio entre las variaciones ambientales y la colección que sufre las consecuencias. Los factores internos estarán relacionados con los materiales constitutivos de dichas colecciones, específicamente, orgánicos (tejidos, madera, fibras vegetales, papel, cera, pigmentos, huesos, taxidermia, marfil, carey, conchas, fósiles) o inorgánicos (cerámica, porcelana, vidrio, metales, hierro, piedra, mármol). Lo usual es que algunas piezas que conforman una colección o varias colecciones tengan materiales mixtos por lo que su conservación se hace mucho más complicada y la decisión de trabajar con ellas con propósitos de exhibición o de almacenaje requerirá un profundo conocimiento de estos materiales que las componen.

En no pocas ocasiones escuchamos como una solución «casi mágica» el uso de la climatización, sin considerar que, para poder utilizar este medio, tenemos que tener la garantía de su uso continuado a una temperatura estable y prever que estos equipos deben ser sometidos a mantenimiento sistemático por lo que habría que tener siempre listo un equipo para sustituirlo y así para poder cuidar el adecuado nivel de temperatura y control de humedad, sin contar con que se hará imprescindible el uso de deshumidificadores y equipos de medición de control de la temperatura, como mínimo. Mucho más daño provoca a las colecciones de los museos el cambio brusco de temperatura y humedad que los cambios graduales que se experimentan en los horarios diurnos y nocturnos.

A esta situación tendríamos que sumarle, en las áreas de exposición, el uso de las vitrinas adecuadas: correcta hermeticidad, control de la iluminación artificial, preferentemente nunca dentro de la propia vitrina por el daño que provoca el calor de las luminarias utilizadas, control del uso de luces fluorescentes, conocimiento de la incidencia de la luz solar por las ventanas o puertas de la instalación y lograr que el diseño de las mismas permita a los conservadores una correcta manipulación de las piezas que se exhiben

En nuestro país numerosos museos están instalados en edificios que no fueron concebidos para desempeñar esa función por lo que fue necesario readecuar los espacios disponibles. La relación que se establece entre el edificio y las colecciones que se atesoran también puede ser un factor que incide en la conservación de estas colecciones. Este es un tema que ha sido poco estudiado[3] y raras veces tenido en cuenta. En la compatibilidad que pueda existir entre edificio-colección se inicia este complejo proceso de conservación en el que ambos interactúan y que puede, sin lugar a dudas, ser uno de los factores que inciden en un mayor deterioro de las colecciones de nuestros museos.

La ubicación de los almacenes en estas instituciones no siempre ha cumplido con los requerimientos mínimos para desempeñar esta función. El almacén es un espacio tan importante como las propias salas de exposición de un museo. Por regla general, existen más piezas almacenadas que las que podemos exhibir por lo que se les debe prestar una mayor atención al local destinado para depósito o almacén.

La conservación de colecciones es una disciplina que necesita la asignación de recursos con sistematicidad y una correcta selección de los materiales imprescindibles que se deben utilizar.

Los recursos necesarios no sólo son materiales, se necesitan recursos huma-



Ernesto Fernández / Marti / 1958 /

Frémez / La modelo y la vietnamita / 1968-1970 / Serigrafía / 50 x 70 cm /



Luis Manuel Almeida [1] /

nos calificados para desempeñar la función de conservador, ya sea graduado de carreras afines a la especialidad en la licenciatura en *Artes Plásticas, perfil de Conservación y Restauración de Bienes Culturales* o de especialidades universitarias como: Biología, Bioquímica, Microbiología, Química, entre otros, que con una superación posgraduada adecuada completan el verdadero sentido de la interdisciplinariedad de la Museología, ello implicaría jerarquizar esta actividad y darle el apoyo que necesita creando la plaza idónea, razones hay más que suficientes para defender su utilización en una institución museal. A nuestro criterio esta es la solución que se impone a corto plazo y que es de emergencia, luego, ya se podría argumentar cuáles serían las condiciones mínimas para poder tener un accionar coherente con las necesidades que plantea la conservación en las colecciones de un museo. La casi totalidad de los conservadores que hoy se desempeñan como tales sólo poseen cursos de habilitación en la especialidad y «el conservador» deberá ser el profesional más capacitado que funja en un museo.

El trabajo en el museo se caracteriza por el accionar de diversas especialidades por lo que siempre afirmamos que de la labor en equipo depende, en gran medida, el resultado de la conservación del Patrimonio Cultural. Un museo debe evitar que sus piezas alcancen un nivel de deterioro tal que sea necesario restaurarlas. La restauración debe ser el último recurso a emplear, una pieza que ha sido restaurada pierde un alto por ciento de autenticidad y debemos evitar llegar a este extremo, no ver la restauración siempre como la solución salomónica. Cada vez más, los profesionales del Patrimonio Cultural, abogamos por la Conservación Preventiva, aquella que es capaz de prever los daños a que pueden estar sometidos los fondos que poseen nuestros museos.

El estado de las colecciones de un museo y su conservación es la responsabilidad mayor de los especialistas que trabajan en estas instituciones, sin embargo, es un compromiso que todos debemos compartir y no eludir, las colecciones que atesoran los museos son la expresión material de nuestra historia y de nuestra identidad, no debemos permitir que se deterioren, si así fuera no podríamos legar a nuestros descendientes lo que por derecho propio les pertenece. Las soluciones que puedan darse están a nuestro alcance sólo necesitamos prestarle más atención. /

^[1] Como administrar un museo: manual práctico, 2007, UNESCO-ICOM, Oficina de La Habana, versión en español, digital, pp 222

^[2] François Mairesse, André Desvallées, Bernard Deloche y otros. Conceptos fundamentales de la Museología, ICOMFOM, ICOM, Paris, 2009 (versión digital)

^[3] Hasta donde conocemos sólo se ha realizado un estudio sobre el tema en Cuba, la tesis de Maestría del Arq, Angel Hoyón Beato Museografía y Rehabilitación: un enfoque preventivo para la conservación de los Bienes Culturales, CENCREM-Facultad de Arquitectura, IPSIAE, La Habana, 1999.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA TASACIÓN EN LA ESFERA DEL PATRIMONIO CULTURAL /

Luis Manuel Almeida [1] /

Los especialistas formados en el trabajo de protección y conservación de los bienes culturales pertenecientes al patrimonio nacional han tenido como enseñanza las orientaciones de la doctora Marta Arjona[2], quien consideraba que las principales exigencias para un tasador eran: la sensibilidad para discernir la calidad de un objeto, la experiencia de la persona valuando piezas y su conocimiento del mercado. También exigía del tasador capacidad profesional para reconocer un bien, examinarlo, valorarlo, saber si era original o no, y posteriormente asignarle un valor monetario, en cambio conocía que un especialista de museo puede poseer amplios conocimientos especializados sobre un campo del saber y no conocer de la ciencia de la tasación. Los elementos aprendidos en la calidad de un objeto, la experiencia de la persona valuando piezas y su conocimiento del mercado. También exigía del tasador capacidad profesional para reconocer un bien, examinarlo, valorarlo, saber si era original o no, y posteriormente asignarle un valor monetario, en cambio conocía que un especialista de museo puede poseer amplios conocimientos especializados sobre un campo del saber y no conocer de la ciencia de la tasación.

Por eso nos parece que, de las múltiples enseñanzas recibidas del profesor Alex Rosenberg, quizás la más útil haya sido el disponer de una Metodología de la Tasación como instrumento que nos permite actuar de manera estándar.

Nosotros, por ejemplo, durante años realizamos el Dictamen Mercantil Prudencial, que hoy sabemos se conoce internacionalmente como Tasación Hipotética, y que se refiere a la tasación de un bien cuando no disponemos de el físicamente para su examen, ya sea por robo, pérdidas, extravíos, o incluso cuando el objeto no ha sido creado aún.

Otras ideas planteadas en el curso antes mencionado se han ido materializando con los años, unas con más rapidez que otras, siempre enriquecidas por la práctica y las necesidades de cada momento, superando lo que podíamos haber esperado en 1999. Quisiera compartir algunas experiencias de nuestro trabajo:

1- La asignación de un valor a nuestros bienes del patrimonio cultural, saber cuánto valor monetario posee cada bien que se atesora en nuestros museos.

-El campo o escaque referido a la tasación en las planillas de inventario es omiso, solo están tasados algunos bienes muy relevantes cuando por cuestiones de seguro son exhibidas en el exterior y lo exigen las propias compañías de seguros.

-Debemos conocer que nuestros museos funcionan a partir de un presupuesto asignado, y las comisiones de compra necesitan saber en cuánto se tasará el bien que se va a comprar para valorarlo con el comprador y el vendedor. -También recordamos entonces

^[2] La doctora Marta Arjona, fue la persona encargada durante los últimos cuarenta años de atender, promover, conservar y proteger el patrimonio cultural de la nación, como Presidenta del Consejo Nacional de Patrimonio, y elegida en varias ocasiones Miembro del Comité de Patrimonio Mundial de la UNESCO. (N.del E.)

América Latina y las políticas del mecenazgo privado a la cultura: ¿Una nueva oportunidad perdida? [conclusión]

Cristian Antoine [2] /

La creación de una cultura de filantropía requiere de aliados adecuados no sólo para el estímulo efectivo de los contribuyentes, sino con relación a la capacidad de renuncia del tesoro público. Políticas más flexibles sobre la filantropía y el mecenazgo cultural no se han podido adoptar en América Latina en parte por la incapacidad de producir datos estadísticos que permitan planificar y evaluar los efectos de reformas tributarias; en parte por el imperativo de atender a la satisfacción de necesidades más urgentes o fundamentales con los recursos de los impuestos y , la falta de difusión por par te del Estado de las leyes y reglamentos que hacen posible las donaciones con beneficios fiscales.

La existencia de un sistema tributario adecuado es a nuestro juicio un elemento incentivador fundamental para el desarrollo de la filantropía en una comunidad. Es probable que la adopción de un marco jurídico que estimule las donaciones, contribuya a estimular la actividad filantrópica, sobre la base de eximir del pago de impuestos por los montos totales donados para propósitos sociales. Si lo que interesa es comprometer a la sociedad civil, las empresas y las personas en iniciativas de mecenazgo y financiamiento para la cultura y las artes, con un marco de corresponsabilidad, transparencia y rendición de cuentas, es urgente tener legislaciones y adoptar políticas que claramente vayan en ese sentido.

Pero ocurre que, a la falta de rigor en el trabajo de leyes de alta especificidad técnica, se suele sumar un desconocimiento del sector pues en muchos casos se equivoca el legislador al considerar el verdadero sentido que las contraprestaciones alcanzan en una operación de patrocinio. En un ámbito en que la exposición pública del donante es factor indispensable en la decisión de contribuir al financiamiento de un proyecto artístico, las normas no pueden dejar de reconocerlo.

Un factor adicional que resalta es la fragilidad del sistema que suele regir en nuestras naciones en materia de desarrollo de una cultura de la colaboración privada y pública,

que, como hemos visto, explica el éxito del desarrollo de iniciativas de bien público en otras regiones.

Subsisten varios obstáculos a la contribución privada al financiamiento de iniciativas culturales, ya sea bajo el régimen de donaciones o formas más específicas de mecenazgo y filantropía personal o empresarial.

Hace falta un mayor conocimiento en la clase política y en los legisladores de las concepciones más modernas de las políticas e instrumentos de comunicación de las empresas.

Falta además un marco legislativo más claro y específico de estímulo a la participación privada en actividades de interés público, al que se suma una carencia significativa de profesionales de la gestión cultural y la recaudación de fondos, primando todavía en amplios sectores el amateurismo.

Es necesario además incrementar la profesionalidad de los agentes del mecenazgo al menos en dos direcciones: unos hacia las técnicas propias de la captación de fondos (*fundraising*) y otros a la toma de decisiones sobre las acciones de mecenazgo por parte del sector privado.

Ayudaría además contar con un código de conducta, que de forma positiva promueva la excelencia de las acciones de mecenazgo, y una determinada ética y transparencia. Aumentar la vigilancia sobre los casos negativos de mecenazgo como ejemplos a no seguir y promoverlos a través de publicaciones especializadas, también podría ayudar. No existe una «clínica» que prepare «casos» sobre la especialidad. La prensa suele escamotear de las informaciones el nombre de las empresas patrocinadoras de eventos culturales, pues erróneamente cree que les hace «pública».

Será necesario clarificar las legislaciones fiscales en la aplicación de las deducciones correspondientes tanto a las donaciones como a las operaciones de patrocinio, también podría ser útil. Así como actualizar las estadísticas y *Facts & Figures* del Mecenazgo.

No obstante, lo más importante parece ser aún encontrar mecanismos más eficientes par a fomentar las iniciativas de los ciudadanos interesados en contribuir al desarrollo del bien común, generando leyes y políticas públicas que ayuden a redefinir el papel del Estado para coordinar , regular y colaborar más con otros agentes sociales.

El impulso del mecenazgo cultural debiera ir mucho más allá de la existencia o no de un artículo acerca del impuesto sobre la renta. Se trata más bien de la necesidad de impulsar la toma de conciencia de la corresponsabilidad que existe de la iniciativa de las empresas y las personas en el financiamiento de las artes. /



El equipo de Arte Cubano está abierto a críticas y sugerencias así como a cualquier tipo de colaboración. Puede contactarnos a través de:

conrad@artecubano.cult.cu
ana@artecubano.cult.cu
sandra@artecubano.cult.cu
isabel@artecubano.cult.cu



FE DE ERRATAS:
En el número de agosto de este año en la entrevista realizada a Rolando Vázquez, *Cascarilla más allá del aula*, se cometieron varias erratas: por Elio Rodríguez (El Macho), salió erróneamente Liuber Rodríguez, y por Adrian Roche, Adrián Rochi. Por Etienne Schröder, se puso Ettiane. La Feria a la que se hace referencia es la Feria de Odeón que se realiza en Bogotá.
En el número de septiembre también de este año, en el texto del crítico Axel Li sobre la obra del caricaturista René de la Nuez, aparece como título *El dibujo lineal de Nuez*, cuando el original era *La obra lineal de Nuez*. En el mismo número el título de la muestra de Salomé García es *HYPER BALLARD* y la obra mencionada es *Canción del aire en la altura*. Nos disculpamos con los autores y lectores por la incomodidad que estas erratas hayan podido ocasionar. /

Noemí Díaz Vilches /

El evento *Paisajes en la Oficina del Historiador*, primero de este tipo, organizado por el Museo de Arte Colonial, es una muestra abarcadora del hacer de artistas de tres siglos: XIX, XX Y XXI. El Museo de Arte Colonial ha sido durante años un promotor activo de este género en su sala transitoria y en salas de otras instituciones de la oficina del historiador, y por ello no es casual que decidiera hacer esta vindicación del paisaje, proponiendo un evento que demostró la vigencia del género en todas sus manifestaciones.

La inauguración tuvo lugar en el Centro Hispanoamericano de Cultura el día 18 de septiembre de 2012 con la exposición *Paisaje cubano: siglos XIX y XX*. La curadora, doctora Olga López Núñez, exposición titulada *Pensando desde el Paisaje*, en la que participan dieciséis artistas con obras de carácter más conceptual y experimental, en varios soportes, y en la que lienzos, fotografías y video discursan sobre nuevas propuestas del género.

No podía faltar en este evento un espacio dedicado a la fotografía, en esta ocasión con dos muestras en las que participan dieciséis fotógrafos: *Paisaje urbano* y *La espera*, esta última exposición temática enfocada en bancos solitarios o visitados lo mismo en iglesias y parques que en un hospital psiquiátrico.

El crítico Rafael Acosta de Arriba, en su texto para el catálogo de *Paisaje Urbano*, resumió muy bien la esencia de la muestra al decir: «el “ojo sociológico” de los creadores aquí reunidos se vuelca a examinar la ciudad, sus carencias, sus peculiaridades más costumbristas y la preferencia por edificios, calles, y detalles arquitectónicos, sin abandonar al hombre y la mujer que las habitan». El evento continuó el día 26 de septiembre con la conferencia que brindó el Lic. Alejandro Alonso sobre *Paisaje 82*. Al referirse al salón, Alonso expresó su importancia, debido a que «mostró una renovación del tema del paisaje, considerado obsoleto en el ámbito de las artes visuales».

Paisajes /

Nuestro tabloide rinde homenaje al recientemente fallecido fotoreportero Liborio Noval con la publicación de una de sus últimas piezas expuestas al público /

Su historia... semejante a la de otros de su generación, el jovencito aprendiz en el laboratorio fotográfico de una agencia de publicidad, luego el fotoreportero, que siguió los más variados acontecimientos políticos y sociales en la segunda mitad del siglo XX, hasta llegar a realizarse como uno de los más importantes fotógrafos cubanos, lo que se aprecia en las diferentes fotos que durante los últimos años tomó una visión que le permitió captar la sutilezas y descubrir un hermoso mundo /



Liborio Noval /



Daylene Rodríguez /

Luego se detuvo a comentar que la convocatoria no fue discriminatoria, se presentaron los artistas más activos y dinámicos del momento, y una muestra de ello fue el resultado de la premiación, en la que cinco jóvenes que no alcanzaban los treinta años recibieron premios por obras que estaban marcando una renovación de la plástica en la década de los ochenta, y el resto ofreció «miradas formales y conceptuales sobre un género que continúa cautivando a los artistas, especialis-

tas de arte y al público». El 27 de septiembre cerraron las actividades del evento con un panel en los males que lo han aquejado. Por último, la moderadora cedió la palabra al crítico David Mateo, quien ya desde el texto que escribiera para los catálogos de las exposiciones *Defensores* Rafael Acosta. Nada podía ser mejor para cerrar las actividades que un panel en el que, después de la breve introducción de la doctora Luz Merino, cada uno de sus integrantes hizo un poco de

historia del paisaje en sus diferentes manifestaciones y se detuvo también a profundizar en los males que lo han aquejado. Por último, la moderadora cedió la palabra al crítico David Mateo, quien ya desde el texto que escribiera para los catálogos de las exposiciones *Defensores* Rafael Acosta. Nada podía ser mejor para cerrar las actividades que un panel en el que, después de la breve introducción de la doctora Luz Merino, cada uno de sus integrantes hizo un poco de

encontraban:
- Propiciar una reflexión en torno al paisaje como medio, como recurso.
- Readecuar el concepto del género sobre la base de una revalorización de algunas de las categorías esenciales que lo sustentan, como naturaleza y entorno, realidad y representación, tiempo y espacio.
-No continuar juzgando al paisaje solo como un pretexto para el afianzamiento de lo autóctono, una inmersión simbólica en las raíces, sino también como una toma de distancia, una percep-

ción de suspicaz imparcialidad.
- Potenciar la calidad, la autenticidad de lo que se exhibe dentro del paisaje. Más que exposiciones retrospectivas, panorámicas, realizar ejercicios curatoriales decantadores, selectivos, y que críticos y curadores tengan una mayor cuota de responsabilidad a la hora de aproximarse al paisaje, a la hora de promover y legitimar obras y figuras.
David Mateo dio fin al panel dejando abiertas a la reflexión de artistas y de todos los involucrados en el tema varias interrogantes:
«¿Qué resulta en la actualidad más aportador y sugestivo: la destreza para imitar o reproducir la realidad, o la habilidad, la suspicacia, para deconstruirla y reinventarla?
¿Quiénes y de qué manera están contribuyendo a la vigencia y renovación del paisaje en Cuba?» /

Pedro Abascal /



[1] Artículo cedido por su autor al Portal Iberoamericano de Gestión Cultural para su publicación en el *Boletín GC: Gestión Cultural N° 18 La Gestión Cultural desde el Ámbito Empresarial Privado*, junio de 2009. ISSN: 1697-073X. Referencia directa al artículo: www.gestioncultural.org/boletin/2009/bgc-18-CAntoine.pdf

[2] Doctor en Ciencias de la Información por la U. Complutense de Madrid, historiador y periodista. Ha publicado los libros *Patrocinio*

rio y *Donaciones con Fines Culturales* (2003) y *Mecenazgo y Patrocinio Cultural* (2004), entre otros. Sus trabajos han aparecido como capítulos en libros en España y Argentina y artículos en revistas académicas de Chile, Colombia y Argentina y Uruguay. Es académico e investigador en las universidades de Santiago de Chile y Andrés Bello.
Es director adjunto del periódico virtual *Municipalidad y Cultura* (www.municipalidadycultura.org). Contacto: cristian.antoine@gmail.com

Arte y deporte se dan la mano /

Camilo González Reynoso /

El Arte y el Deporte han estado vinculados desde la Antigüedad. En las primitivas culturas orientales, las escenas de caza son parte de los motivos usados, tanto en la pintura egipcia como en los relieves que decoraban la arquitectura asiria. En sociedades menos autocráticas y, por tanto, con motivos artísticos más mundanos y festivos, como los que corresponden al arte cretense, las escenas de tauromaquia servían para adornar las paredes de suntuosos palacios urbanos.

Más adelante, en pleno auge de la cultura clásica griega, cuando las artes alcanzan su período de mayor dinamismo y flexibilidad, atrapar el momento justo antes de iniciar el movimiento es el pretexto del cual se vale Mirón para realizar su famosa escultura del Discóbolo. También son recurrentes las escenas de atletas en plena carrera en la cerámica ática.

Al arte producido en la *Belle Époque*, libre de los convencionalismos formales y temáticos que por siglos habían sido consustanciales al arte occidental, no les son ajenas las escenas provenientes de los eventos hípicas y las carreras ciclistas. El propio Toulouse-Lautrec, a pesar de su malformación congénita, era un ferviente practicante del remo.

Precisamente cinco fotografías de José Alberto Figueroa del año 1989, que reflejan a jóvenes artistas plásticos practicando el béisbol, abren la exposición colectiva *El Deporte, Derecho del Arte*, abierta desde el 24 de septiembre y hasta el 23 de noviembre en la galería Espacio Abierto, ubicada en la sede de la revista *Revolución y Cultura*.

Complementan las fotos un afiche con el *schedule* de los equipos participantes, realizado en la técnica de tinta

sobre papel por Pedro Vizcaino, y un cartel serigráfico del grupo Nudo, conformado por Eduardo Marín y Vladimir Llaguno, donde el *David* de Miguel Ángel es traspolado a nuestra realidad e idiosincrasia, toda vez que la biblia honda que sirvió para derribar a Goliath es sustituida por un guante y una pelota.

Es la primera parte de una exposición constituida por obras que llegan hasta nuestros días y que recurre a diferentes géneros y manifestaciones propias de esta época postmoderna, donde no hay jerarquías ni privilegios entre las distintas formas de hacer, entre las diferencias que existen a la hora de abordar el arte tanto en su aspecto formal como en la polisemia conceptual que de él se deriva.

Aimée García, con su conjunto de siete pelotas hechas con hilo e hierro; Carlos Alberto Fernández Montes de Oca, con su obra de gran formato realizada en técnica mixta y con la apropiación que hace de una careta de catcher en su obra titulada *Vidente*; Elio Rodríguez, con su serigrafía *Fuerza Latina* y Reynerio Tamayo con su acuarela *Clásico del béisbol*, tienen en común un interés antropológico.

Es así en la medida que asumen nuestro deporte nacional como parte insoslayable de la cultura cubana, como un elemento profundamente enraizado en nuestra conciencia social, como algo insustituible a la hora de definir o precisar aspectos inherentes a nuestra nacionalidad, a nuestras costumbres y forma de ser, a nuestra identidad no exenta de lógicas influencias externas que son ineludibles en esta época de globalización.

El espacio dedicado al béisbol incluye, además, una referencia gráfica al momento histórico en que líderes políticos como Fidel Castro y Hugo Chávez fueron protagonistas y coparticipes de



Nudo / *La plástica cubana se dedica al béisbol* / 1989 / Cartel /

Franklin Álvarez / *Persuasión* / Óleo sobre tela / 70 x 90 cm /

un evento deportivo del cual se apropió el Arte, mediante la obra conjunta de Alfredo Manzo y José Ángel Toirac.

El resto de la exposición comprende otros deportes como el ajedrez, las artes marciales, el fútbol, el boxeo, el baloncesto y el atletismo. También en estos casos el Deporte es pretexto, pie forzado, *leitmotiv* para reflexionar sobre disímiles problemáticas no solo de nuestra realidad, sino también para

hacer una incisión profunda en la condición humana y su complejidad existencial, social y política.

Adonis Flores, con su instalación de volúmenes de diferentes tamaños en blanco y negro rematados por fichas de ajedrez, en las que significativamente faltan los reyes, parece hablarnos acerca de la polarización de la sociedad y la crisis de valores resultante de un mundo donde todo induce a pensar que no hay un pensamiento filosófico con una ideología coherente que dé respuesta a los problemas de nuestra realidad contemporánea.

Rocío García, con sus pinturas *Malpase* y *Blanca jugada*, nos hace reflexionar en torno a la complejidad de las relaciones interpersonales y las múltiples aristas que estas presentan. Enrique Rottenberg, con su caja de luz fotográfica; Franklin Álvarez, con sus dos oleos, y Lázaro Saavedra con sus videoartes, cuestionan el fenómeno de la violencia, por demás, cada vez más enraizado como forma de contender con los problemas que afectan a las sociedades y a los individuos.

René Peña dignifica, con su particular estética fotográfica, a una raza que por siglos ha sido marginada. Toirac y Manzo incluyen orgánicamente, junto a la pintura y la escultura en *papier maché*, el soporte gráfico de un evento que, más allá de lo deportivo, tuvo connotaciones políticas en la realidad latinoamericana de nuestro tiempo.

«La novela –dijo Stendhal– es un espejo que refleja el camino por el que transitamos; los artistas que componen la muestra –diríamos nosotros–, más allá del realismo a ultranza preconizado por el escritor, asumen –desde su subjetividad y sus prioridades– una posición crítica acerca de las diferentes realidades y contextos que conforman o han

conformado el entorno que los rodea, acerca de las múltiples interrogantes que se derivan a partir de su individual y particular forma de interactuar con el medio. Hacen una disección de este como patólogos que buscan, en diferentes partes de un organismo, respuestas a sus inquietudes. Estas son disímiles, variadas.

La exposición se cierra con un videoarte de Sandra Ramos. El corto de animación logra un poder de síntesis increíble al abordar, en poco más de dos minutos, el devenir histórico de una nación a través de cinco siglos. Una carrera de relevo con atletas inusitados sirve de alegoría perfecta, de metáfora precisa para reflexionar acerca de la Historia de Cuba, para indagar y conocer sus aspectos medulares. Pero hay más. La obra es un acto de fe, de esperanza. Es una afirmación de que más allá de los avatares y acontecimientos foráneos, impuestos en determinados momentos y asumidos en otros, el futuro de nuestra nación nos pertenecerá en la medida que nos desembarcemos de unos y otros. La profundidad conceptual de la obra, el alcance de esta, han sido justamente valorados por una curaduría que no solo ha mantenido una organicidad en las propuestas, sino que también ha sabido sortear con éxito lo fragmentado y estrecho del espacio expositivo.

La obra, que se titula *Carrera de relevo*, ocupa por sí sola un amplio espacio al final de la muestra. A tono con su alcance, ha sido jerarquizada desde el punto de vista museográfico. Es el colofón de un inteligente devenir artístico donde Arte y Deporte se complementan y se dan la mano para hacer verdadero el concepto amplio de Cultura. /

Una «fiera» entre Fieras /

Wendy Peñalver Sánchez /

Más de una vez han logrado sacudirnos las imágenes llenas de sensualidad y erotismo de Rocío García. La pintora cubana, de ya larga trayectoria, consolidó, definitivamente, la manera de hacer que convierte su creación en algo sin paralelo dentro del desarrollo de las artes plásticas en la Isla. Deudora de los grandes maestros franceses impresionistas, postimpresionistas y especialmente fauvistas, la artista ha construido un discurso pictórico que resulta inconfundible del resto de sus contemporáneos e incluso de las nuevas generaciones de creadores que hoy comienzan a inundar galerías.

Y es que nada se parece, ni por asomo, a la obra de Rocío García. Colorista excelentísima, juega continuamente con el enfrentamiento de complementarios, a partir de los cuales construye los planos que estructuran la escena; y redefine, con belleza extraordinaria, términos como «armonía» y «contraste», pues solo con desearlo concilia u opone colores que pueden considerarse problemáticos incluso para el más hábil de los artistas.

Pero la perspicacia no solo se revela en su magistral dominio del color, sus atrevidas narraciones, ajenas a prejuicios, son también parte importante de su singularidad. Rocío escenifica para el espectador la tragedia de lo erótico, logra penetrar como nadie en los más recónditos espacios de la mente humana, allí donde placer y dolor se mezclan, donde el ser se libera de la manera que sus instintos, a veces los más bajos, le reclaman. Nunca, para el interesado, serán sus lienzos una lectura fácil, pues al parecer distinguir la sexualidad, hetero u homosexual, no atrae a la artista, que encuentra reto mayor en indagar

los más perversos deseos de la psiquis humana.

Esa es la Rocío que con frecuencia conocemos, la que encuentra fascinantes a mariposas y geshas y nos regala confusas situaciones llenas de misterio. Sin embargo, al igual que sus personajes y su arte, Rocío García también se desdobra en varias aristas, tal vez menos conocidas. Su inmenso conocimiento no solo va encauzado a la creación de las inquietantes series que tanto nos intrigan, sino que también es compartido con aquellos a los que siempre interesa aprender un poco más.

Es gracias a este deseo suyo de transmitir un saber propio y de aportar nuevos métodos al ya tradicional programa de estudios, que la Academia de Bellas Artes San Alejandro, desde septiembre del año 2007, cuenta con un taller dirigido y a su vez impartido por la talentosa artista. Los Nuevos Fieras, como se hace llamar en honor a los fauvistas como verdaderos innovadores del color, no solo abre sus puertas a los alumnos de esta prestigiosa institución, sino que también brinda la oportunidad a aquellos apasionados por la pintura, sin necesaria formación académica, de integrarse a él.

Los objetivos esenciales del aun joven taller, más allá de fortalecer la enseñanza de la pintura, se centran en aspectos puramente formales. Lo primordial, claro está, es el color. Con la agudeza que la caracteriza, Rocío va desarrollando interesantes ejercicios cromáticos que permiten al estudiante conocer su efectividad como medio expresivo, así como también dominar la infinitud de sus relaciones.

Pero no solo va encaminado a mejorar la habilidad pictórica, también la opinión propia y la agudeza visual de los asistentes. Tuve el privilegio, pues este espacio da también la bienvenida a los curiosos, de disfrutar de varios de sus encuentros, donde me sorprendió no descubrir en Rocío la

voz dominante. Su criterio, siempre atinado, nunca se impuso. De manera espontánea, sin la presión que una evaluación pone sobre nuestros hombros, cada uno de los presentes se convertía, sucesivamente, en estricto juez del trabajo de un compañero, como del suyo propio.

Estas y otras aptitudes buscan fomentar el taller en los jóvenes creadores, que disfrutan al máximo la posibilidad de vivir una experiencia como esta. Pero está claro que no son ellos los únicos. Salta a la vista la satisfacción de Rocío García por el trabajo realizado, quien en la búsqueda constante de un escape al ocio dio inicio a un proyecto pedagógico estructurado de manera lógica y con visión novedosa.

Más allá de sus logros personales, interesan a la artista los avances de sus estudiantes, de los que también ha sabido retroalimentarse. En sus propias palabras: «ellos tienen la mente fresca, espontaneidad y ningún esquema en la cabeza» [1] y por supuesto, estas cualidades siempre se agradecen en el mundo del arte. Un mundo que Rocío mira bien de cerca desde las nuevas generaciones, con la seguridad tremenda en que ve venir el cambio, no solo en la manera de hacer, sino también en contenido» [2], aun cuando quedan pautas irremediablemente marcadas.

Sin embargo, la buena voluntad y una labor tan esmerada como la de Rocío García parecieran no ser suficientes. El taller los Nuevos Fieras se ha convertido en una de las ideas más polémicas y cuestionadas de la artista, tal vez porque muchas veces nos volvemos demasiado ambiciosos y esperamos que cada propuesta cambie por completo la pintura o el mundo.

No es menos cierto que estas nuevas generaciones de fieras, en su mayoría, tienen mucho camino por andar en cuanto a habilidad formal se refiere, problema que podría no solo



Taller de los Nuevos Fieras, San Alejandro [cortesía de Rocío García] /

AL FONDO: FIERA MARINA [GRABADO] /

estar dado por los muchos jóvenes autodidactas que se incorporan, con todo derecho, a este espacio, sino también, en el caso de los estudiantes, por una base de formación académica para nada sólida, pues muchos de ellos, más allá del taller, no se habían visto enfrentados a una actividad práctica de tanto valor. Sin embargo, ante esta situación poco se puede hacer: enseñar y esperar que cada cual avance a su paso, pero que todos puedan hacerlo y participar, o separar el «trigo» limpio y dejar todo lo demás. Rocío ha dejado ya más que clara su posición al respecto, para algunos poco inteligente, para mí, realmente noble y acertada para todo aquel que enfrente la pedagogía, pues «este es un taller eminentemente pedagógico, exactamente es eso, no tiene otra pretensión que estimular al alumno (...) el futuro de cada uno va en el camino, yo solo

pongo un granito de arena» [3]

Los jóvenes asistentes al taller siguen muchos de los presupuestos artísticos presentes en la obra de su excelente profesora. Beben de sus influencias, principalmente del fauvismo, pero eso sí, total libertad a la hora de crear, de escoger el tema. El contenido, tan preocupante para muchos, no es lo esencial en el desarrollo de los Nuevos Fieras, aunque nunca se deja de la mano, pues se le presta atención en cada crítica. Es por eso que no hace la diferencia que vengan con las más disímiles influencias, copien un cuadro cual-

quiera o queden atrapados en los encantos de la estética y el discurso de Rocío: porque siempre, de alguna forma, van a aprender. Así, no solo pueden conocer una cosa a la vez, ya de por sí tan compleja como dominar una amplia gama de colores, sino que le permiten a Rocío descubrir sus individualidades, conocer su mundo, y algo que me ha confesado disfruta mucho, y es el hecho de que sus alumnos la sorprendan. Injusto sería, entonces, hablar en el taller de meras copias, o de falta de una estética propia en muchos de estos jóvenes, pues cada uno de ellos irá encontrando su poética, los que no la alcancen será tal vez porque no lo habrían logrado nunca. La sensibilidad puede educarse, pero enseñarse, jamás.

Lo cierto es que, aun con las objeciones que puede haber provocado, el taller se ha convertido en una importante motivación que va dejando caminos y logros. Para Rocío, el más grande es que sus alumnos aprendieran a experimentar con el color. Tampoco se puede olvidar el paso de los Nuevos Fieras por Camaguey o la exposición colateral a la 10ma. Bienal de La Habana. El primer acontecimiento relevante por el contacto propiciado entre los jóvenes creadores de ambos territorios, además de por la aceptación que tuvieron muchas de las obras de las «fieras» en la ciudad de los tinajones. El segundo podría parecer para muchos una contradicción de quien les escribe, pues la expo no gozó realmente de buenas opiniones por la calidad de las propuestas presentadas. Sin embargo, pone de relieve una vez más el afán de Rocío por mostrarnos su taller de manera íntegra, sin hacer distinciones, incluso cuando lleva su proyecto al espacio expositivo. Discutible, en cambio, podría ser el hecho de que las piezas no contaban con identificación alguna, pues más allá de la voluntad grupal, siempre es

[< viene de la anterior]

importante saber delante de qué y de quién estamos situados.

Pero, sin duda, algo que no puede dejarse pasar por alto es el crecimiento de jóvenes artistas que encontraron en el taller el punto de partida para tomar su propio rumbo. Tal es el caso de artistas como Lancelot y Marco Arturo Herrera, de diferentes generaciones de este taller, pero salvando sus diferencias, ambos muy talentosos.

Se impone entonces volver nuestra mirada hacia una generación primera, hacia la mayor experiencia, y en ese sentido, hablar de Lancelot, más que imprescindible se convierte en todo un placer. Su aún joven trayectoria sobrepale no solo por la responsabilidad con que ha sabido asumir la creación, sino también por un indiscutible dominio de la pintura. El color se privilegia en su obra, algo que no solo muestra la asimilación de lo aprendido con las «fieras», sino también sus grandes dotes de colorista nato, ese que sabe aprovechar al máximo cada gama o tonalidad. Pero no es un color tenue o matizado, en las obras de Lancelot el color es un grito de estridencia, es libre, arbitrario, violento, quema. Recorre el lienzo en pinceladas sueltas que generan ricas texturas, siempre en el lugar preciso; en un rostro, un seno, una gota de lluvia. Se mueve, además, en el espacio pictórico de manera tan desenvuelta, que basta solo la insinuación de una pared, una calle o una ventana para que la escena cobre sentido.

Pero solo nos deja a la sugerencia el espacio, porque el erotismo de cada una de sus figuras es una abierta provocación. Un erotismo que muchas veces no necesita del desnudo o de las bocas entreabiertas en primer plano, que se encuentra en una postura sensual, en una actividad de aseó de las más comunes o en la mirada narcisista de uno mismo ante el espejo. Todo está en la forma en que se mire, y Lancelot sabe muy bien escudriñar, como a través de un orificio, el placer y los secretos de lo prohibido.

Para nada, a pesar de su juventud, se me hace menos interesante Marco Arturo Herrera. Su carrera, ya en ascenso, tiene el respaldo de una propuesta sumamente original. «Fiera» al fin hace también del color su elemento fundamental de creación, aquel capaz de estructurar e indicar los planos y, de los principios del expresionismo, las herramientas principales que le permiten alterar las formas. El espacio no preocupa a Marco, pues el centro de su obra está reservado al hombre, un hombre que emerge de la propia audacia de la pincelada y que nunca permite del todo que la línea lo encierre. La textura y el chorreado son otros de los elementos que este artista explota con gran habilidad y que otorgan a su obra una visualidad riquísima. Siempre el cuadro los necesita, los reclama.

La creación de Marco Arturo tiene mucho de sí, parte generalmente de lo autorreferencial, pero cada cuadro suyo adquiere, al llegar al espectador (donde muchos afirman termina la obra de arte), la cualidad de universalizarse, de convertirse en algo afín para muchos. Esto puede estar dado por la presencia en su obra de personajes tan comunes como un manisero, una novia o una familia que, aunque suya, no dista mucho de otra cualquiera. Marco gusta además de generar esta ambigüedad que producen personajes u objetos ajenos entre sí, compartiendo un mismo espacio, como sucede con su *Estudio, Trabajo y Condon*, y otros tantos donde nos sorprende esta extraña convivencia. La ironía es otra herramienta de la que se vale constantemente. Desde los propios títulos de sus obras se advierte ese deseo de satirizar, ese juego de palabras que tanto nos dice de su poética.

Ambos son, a mi entender, dos de los mejores frutos de los Nuevos Fieras, taller que me atrevo a decir influyó mucho en su formación. Ambos, esperemos que sea casual, probaron suerte en el Instituto Superior de Arte (ISA) y volvieron con las manos vacías. Pero estoy convencida de que ambos prometen muchísimo a la pintura actual, es importante no perderlos de vista, no conviene pasar por alto el talento por segunda vez. /

[1] Entrevista a Rocío García, La Habana, agosto de 2011. (Inédita).

[2] Ibidem.

[3] Ibidem.

Taller de los Nuevos Fieras. San Alejandro [cortesía de Rocío García] /



Exposición de Pascal Masí en La Habana / Los animales del planeta

Roberto Medina /

El destacado escultor francés Pascal Masi pareciera estar interesado en realizar una verdadera proeza: salvar los animales del planeta. Mientras los científicos se preocupan por la salvaguarda de las especies en extinción y de la conservación general de la fauna de distintas regiones de globo terráqueo, este artista se propone una labor de exaltación de los valores estéticos de animales connotados. Bien conocido por todos son objeto de amenaza por la intervención de agentes de exterminio debido a la caza indiscriminada y a la destrucción de sus medios ecológicos.

Los animales desde hace mucho tiempo fascinan a los hombres. Tan antiguo es esa admiración que remonta a decenas de miles de años, como atestiguan las cuevas prehistóricas del sur de Francia. Desde tiempos tan remotos la captación del movimiento representó una destreza artística y técnica, y una condición imprescindible para el cumplimiento del destino de esas creaciones. En ese sentido no parece haber cambiado demasiado la sociedad contemporánea, pese al enorme tiempo transcurrido y a la sobrecogedora ampliación de concepciones, recursos instrumentales y tecnologías desarrollados aceleradamente en los últimos siglos. Como se ve, el tiempo histórico a veces no cuenta tanto para poner en evidencia ciertas constantes humanas.

El número de las esculturas de los animales expuestos en esta muestra es grande. En la Biblia; Noé logró seleccionar mucho más, pero para un creador de arte moderno es una cifra considerable, en especial por la variedad y actitud de los representados. Interés ecologista en parte, otro componente de ese interés posiblemente obedece a ser los animales un motivo de atracción de una parte importante del público, incluido del público inusual en las exposiciones de arte. Con los animales pasa como con el circo, atrae a grandes y chicos, sin importar la edad. No es solo la participación de los adultos por el deseo de agradar a los menores, ellos también disfrutan con creces de los espectáculos circenses. Acaso se deba en gran medida a la fascinante presencia en los circos, de animales exóticos y de otros más comunes en la hermosura de sus destrezas, donde radique en parte la fuerza de ese llamado de la selva por el cual los humanos acuden solícitos a esos espectáculos. Pascal Masi, hombre inteligente, sabe de las ventajas que ese interés generalizado hacia los animales puede reportarle a sus propósitos altruistas y artísticos.

Esta exposición de escultura tiene lugar desde septiembre del presente año en la amplia sala transitoria del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, en el Edificio de Arte Universal. Capturar las peculiaridades de los movimientos característicos de los animales de tantas especies, requiere de un continuado estudio especializado. Ha de fijar fotográficamente la volumetría, la disposición muscular, la actitud y gestos de las diferentes especies de animales en cada instante del movimiento. Ensayar además previamente la modelación de las figuras a escalas convenientes en los materiales escogidos con ese fin. Luego, según sean de exitosos los resultados, llevarlo a los materiales en los cuales haya decidido plasmarlos finalmente. La ductilidad de esos materiales a la hora de trabajarlos es fundamental para lograr la apariencia de vida en sus obras, en lo cual Masi logra resultados encomiables. Como trata de expresar la multiplicidad de formas de la vida animal, un objetivo central se ha trazado, rebasar la condición inorgánica del material y otorgarles a los espectadores la sensación de estar vivos, de ser captados en el vigor de sus movimientos.

A algunos animales, Masi los ha representa-



Pascal Masi / Pequeño caballo / 2008 / Bronce / 30 cm /

do en grupos, otros individualmente según el comportamiento diferenciado de unos y otros. Aquellos solitarios tienen una personalidad propia. Sus actitudes unas veces graciosas a los ojos de los humanos, se destacan por hacer simpáticas a sus figuras. Desde antaño, los enlaces entre el mundo animal y el humano han sido favorecidos por ciertas similitudes en el modo de comportarse los animales y el hombre. Es más, una parte importante de la sabiduría en las culturas orientales—no así en las occidentales—, es acercarse al modelo de la naturaleza como expresión cimera de la armonía al percibirse lo humano no distanciado de las formas naturales, e integrado a ellas. De ese modo, las ejercitaciones físicas y energéticas para la salud, el equilibrio mental y las prácticas de combate han tenido en cuenta la observación directa en esas culturas, de los comportamientos, gestos y actitudes de ciertos animales, distinguidos como símbolos de destreza y modelos de movimientos a seguir por las personas. Con ese celo de penetración aguda en la mirada hacia el mundo animal, ha operado Pascal Masi para levantar todo un amplio registro de esos detalles a los fines de ejecutar sus figuras de animales. Porque la habilidad animal característica de cada uno es imprescindible a sus fines escultóricos.

Desde una vista general, al entrar a la gran sala, el impacto museográfico es favorecido por una distribución equilibrada de las figuras. No pretende mostrarlas como un museo de ciencias naturales. Su carácter artístico se resalta en todo momento. El aire dejado de separación entre ellas actúa noblemente a los fines del realce expositivo. La figura de un gran oso realizado en resina ocupa el centro directriz de la composición a partir del cual se trazan las ramificaciones ulteriores al libre recorrido del visitante. Componen la muestra un conjunto de piezas de mediano, pequeño y gran tamaño, realizadas la mayor parte en bronce, otras en hierro o resinas, material este último complicado de moldear. En todos los casos se propone lograr la larga perdurabilidad de su acto creador. Destacan por permitir miradas alejadas o muy próximas del observador, sin embargo parece haber un punto medio, ni distante ni alejado desde el cual se hacen más expresivas las formas observadas, por demás llevadas por el artista a ciertas aristas y angulaciones de las zonas curvas, en una

voluntad geometrizzadora sin perder su aire de impresión natural. No es una, sino son varias las regiones del mundo bajo su observación. El área norte y sur, cercana a los polos; Europa y África también. En su zoológico escultórico aparecen osos, pingüinos, caballos, felinos, peces, aves y otros. A cada uno debe atraparlos en movimiento. La documentación acumulada por este escultor le permite fijar en una instantánea el gesto característico. Esos gestos simpáticos humanizan a los animales, los acercan a nosotros y han llamado la atención desde mucho tiempo atrás a los humanos. No falta referencia en su visión escultórica de lo natural—el modo en que los trata el mundo cultural—al presentar entre sus piezas a una figura de caballo sin las patas, como si esa escultura hubiera sido hallada fragmentada en una excavación de piezas arqueológicas.

Logra resaltar la belleza de los formas de la naturaleza a través de la de los animales. Es en eso donde pone su acento, siempre a partir de uno de sus movimientos característicos, propiciando que sobresalga el sentido de vitalidad interior. Uno puede preguntarse si su interés n radica realmente en aludir a través de la representación de los animales a la gran unidad de la naturaleza viva en la diversidad de sus formas específicas. ¿Acaso esto no es también propio de la especie humana, la de ser una gran unidad pese a la multiplicidad de formas étnicas y expresiones culturales? Por eso, no sé si Masi se detenga solo en la referencialidad implícita a los animales y no sea susceptible de encubrir bajo esas apariencias, una más abarcadora intención de aludir a la naturaleza plena, incorporada la humana, en esa pretensión holística de salvaguarda de la diversidad natural y cultural. Eso es algo que prefiero dejar así, en la pretensión gustosa de un cierre, a la vez abierto y estimulador del criterio propio de quienes lean estas líneas. /

Sobre Portocarrero: [des] dibujando ideas /

Axel Li /

Los versos del poema «Portocarrero querido...» (1982) de Nicolás Guillén, en sus dos versiones, presentan a un pintor consagrado y suficientemente legitimado en nuestro contexto cultural. Para entonces, con 70 años de edad, mucho ha recorrido como hombre y artista. Se encuentra casi en el cenit de su vida. La fecha cerrada sería motivo de múltiples homenajes: las líneas de Guillén se integran a un amplio programa realizado en aquel año. El poeta agradece con reiteración —en la primera variante—: «Gracias por no estar dormido./ Gracias por estar despierto». Podemos interpretar cuanto se nos antoje, sobre todo, en la línea creativa: es decir, todavía para 1982, según sugiere Guillén, el pintor seguía listo para esbozar y concluir pinceladas probables. Pero no tanto como antes, pues René Portocarrero ya había plasmado sobre diferentes soportes cuanto su sensibilidad artística le había dictado desde los años 30. Ya era (muy) difícil generar algo verdaderamente nuevo, seriado. En esencia, la obra ya estaba hecha.

En su último ciclo (fines de los 70 hasta su fallecimiento) confluyen, por instantes, ideas y trazos de antaño, que retoma quizás de modo inconsciente. Es, sí, la etapa del Portocarrero querido. ¿Y la otra?, ¿la relativa al Portocarrero poco querido? La bibliografía pasiva en torno al pintor, dibujante y ceramista es tan desconocida como su amplísima obra. Tenemos apenas noción de pequeñas porciones. Muy reveladores son el poema “Carga” (1944) de Virgilio Piñera y “Cómo viven y trabajan nuestros artistas” (1952) de Joaquín Texidor. Justamente, 1944 y 1952 son dos fechas que ofrecen señales de un período muy distinto al que tendría para 1982. Pero aún así, creaba y creaba. Fundamento e indagó hasta producir telas y papeles que, en el futuro, darían —y en presente—grandes dividendos para sus poseedores. En los años 40 pinta mal, si nos guiamos por la mirada de un niño que ame el arte de las exactitudes. Es el instante de sus brujos, sus figuras para una mitología imaginaria, de retratos varios y de «centenares» de asuntos que

siempre llevará de modo paralelo a las grandes ideas (series) y a las cuales presta más atención. Constituyen ciclos que abre y termina. «¡Al quinto piso, al quinto piso!», repite varias veces Piñera en su poema, como solución de ascenso a un «viejo» edificio donde habita el pintor con sus ángeles y demonios; donde vive y crea; donde acumula sueños y las piezas realizadas; donde pasa hambre, porque entonces el arte cubano moderno despertaba un gran desinterés. Entonces, que apenas costaba... centavos.

Portocarrero es dinámico y trabajador. Tiene obsesiones: la anatomía humana, por ejemplo. Es el un retratista de historias y personajes. El hombre y la mujer le acompañan desde sus inicios artísticos. Tendrán varias fisonomías: con y sin relieves, con y sin la maneira estilística que asumimos como suya.

Cuando Texidor inaugura en el cuarto número de la revista *Noticias de Arte* una sección crítica en torno al universo de algunos de nuestros artistas, el Portocarrero de los años 50 no se corresponde del todo con el retrato que de él nos brinda el periodista y crítico. La situación planteada es genérica al mundo de las artes visuales y, de ella, algo le sigue tocando al pintor. Y aunque ya no pasa tanta hambre, sí ha perdido actualidad el verso de Piñera: «¡Al quinto piso, al quinto piso!», pues en su intimidad no sería posible encontrarlo-sorprenderlo en «un quinto piso lleno de cuadros./ un quinto piso con su pintor en el centro./ el pintor dando patadas y sacando sus ángeles». Los ángeles, con un gran protagónico en muchas de sus composiciones de los años 40, quedarían desplazados a otros planos cuando los sitúa en sus piezas de temática religiosa. Para llegar al pintor, el ascenso en el nuevo edificio tendría otro dígito en los años 50.

En La Habana de los 50 el pintor Portocarrero asume temporalmente un lenguaje escueto, sintético, muy cargado de geometría, semiabstracto. Tiene más de una vertiente: una será menor en líneas geométricas y colorido; otra, más recargada en geometría y colores, con fondos accidentales y azarosos, ejecutados —al parecer— en orden primero, donde con-

fluye hasta lo óptico. Son vertientes ignoradas, pero que representan y distinguen tanto a aquel René Portocarrero que Lezama Lima y Carpentier se encargaron de interpretar mayormente desde otros puntos referenciales.

Casi todas son figuras, de títulos casi imposibles, pero con ese calificativo presente. Podemos ver una *Mujer con sombrilla* (1953; técnica mixta sobre papel) y *Retrato de Sandu Darie* (óleo sobre tela) como aventuras pasajeras, de gran distinción y de antitesis a la «clasificación» de pintor barroco con que ha sido asumido durante años. Lo cierto es que René Portocarrero es cuanto todavía ignoramos. Nada es tan simple y reductor, lineal y preciso. Lo mismo podríamos decir de su biografía. ¿Qué biografía no lo es?

Evocando a Virgilio Piñera, el escritor Antón Arrufat rememora en su libro ampliado *Virgilio Piñera entre él y yo* (2012) el reencuentro del pintor y el dramaturgo. En una noche de parranda, Portocarrero y Milán tocan a la puerta de la morada en Guanabo de Virgilio, y tiene lugar una «espontánea» tertulia pasadita de tragos. Arrufat, testigo presencial, recuerda que “en el marco de la puerta estaban los dos pintores, vestidos de guayabera, fumando y completamente borrachos. Hacía más de quince años que no se veían (...). Se abrazaron como si no hubieran dejado de verse y sonaron ruidos entrecortados de presentaciones seguidos por estrechones de mano (...) Antes de que regresáramos agotados a ocupar nuestras habitaciones, Virgilio me dijo: “Ese demonismo debían ponerlo en sus cuadros, que falta les hace”.

Al siguiente día Portocarrero telefonó para excusarse. La apreciación de Piñera hacia su pintura —las tintas de Milán con su belleza suave no llegaron a interesarle— había cambiado desde tiempo atrás, amortiguado su entusiasmo juvenil, y sus cuadros lo decepcionaban. A la salida de una de sus exposiciones en la década del sesenta se me acercó para decirme: “Es una lástima, no es un gran pintor”.

Con René Portocarrero (1912-1985) casi todo está por redescubrir, aun cuando sea un hombre de historias y con un fuerte sitio en la historia. /



Al fondo:

El beso, de Mariano Rodríguez /

Figura para una mitología imaginaria, de René Portocarrero /

Mariano /

Lesbia Vent Dumois /

El año 2012 nos ha permitido apreciar de diversas maneras logros personales y aportes generacionales de la segunda vanguardia de las artes plásticas cubanas al celebrar los centenarios de la escultora Rita Longa y de los pintores René Portocarrero y Mariano Rodríguez, así como por coincidencia histórica el de nuestro notable pintor popular Ruperto Jay Matamoros, quien fuera uno de los alumnos del Estudio Libre para Pintores y Escultores creado por Eduardo Abela en 1937 y donde ejercieron como instructores Rita, Portocarrero y Mariano.

Textos, exposiciones y comentarios críticos sobre sus obras han abundado en estos meses y hoy me acercaré a Mariano, con el que compartí cerca de veinticinco años desde que en el año 1961 regresa el artista de las funciones que realizaba como Consejero Cultural en la India cargado de esas hermosas y sugerentes, aunque menos conocidas obras, de mujeres vestidas con sari, mezuqitas y escenas callejeras de aquel país, realizadas a la tinta y a la acuarela o en óleos sobre tela y se incorpora después del Primer Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), a la recién creada Asociación de Artes Plásticas.

Mariano era el hombre que desde niño, por diferentes circunstancias viaja con la familia y a su regreso cursa la primaria en la escuela católica de los Maristas y el bachillerato en el Instituto de La Habana, centro donde confiesa se inician sus preocupaciones políticas. Era la década del 30, período de sus primeros dibujos, de sus ilustraciones para algunas publicaciones periódicas y su inquietud por el conocimiento, razón por la que con su amigo el escultor Alfredo Lozano viaja a México demostrando interés por lo que sucedía en el país que impulsaba nuevas ideas estéticas en el Continente. Allí practica la técnica del mural a fresco y adquiere una nueva visión del espacio en las clases recibidas en el taller del pintor Manuel Rodríguez Lozano.

Apenas ocho meses dura su estadía en la capital mexicana, pero tuvo la oportunidad de incorporarse a la delegación presidida por Nicolás Guillén y Juan Marinello al Congreso Nacional de Escritores y Artistas, convocado por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), celebrado en el Palacio de Bellas Artes.

Es a partir de su regreso a Cuba que Mariano inicia su participación en exposiciones y en sus obras se puede apreciar la influencia que ejerció en forma y color los planteamientos del muralismo mexicano, evi-

► [A página siguiente](#) ►