

> Premio de Crítica de Arte "Guy Pérez Cisneros", CNAP /

El Jurado integrado por Magaly Espinosa, Luisa Marisy y David Mateo, otorgó los siguientes premios:

En la categoría Ensayo a Hamlet Fernández por el texto *El cartel-simulacro de R 10: más que una cuestión de actitud*, y mención a Sandra Sosa Fernández, por *Lectura de nubes. Arte cubano contemporáneo*.

En la categoría Reseña a Sandra Sosa Fernández por el texto *Alexandre Arrechea en Park Avenue*, y mención a Anaël Ibarra, por *Y sí el hielo no se derrite. A propósito de Celia y Yunior*.

> Premio de Curaduría, CNAP /

El Jurado integrado por Humberto Díaz, Luis Miré y José Veigas, otorgó los siguientes premios:

En la categoría Exposición Colectiva a Nelson Herrera Ysla por *Señales de vida. Arquitectura y diseños cubanos y contemporáneos*. Asimismo, decidió entregar dos menciones a Onedys Calvo, por la muestra expuesta en Factoría Habana, *El ardor de los inocentes*, y a Cristina Figueroa y Nahela Hechevarría, por *Año Fotográfico. Casa de las Américas 2013*.

En la categoría Exposición Individual a José Manuel Noceda por *Wilfredo Lam: entre la pintura y el grabado*. Asimismo, decidió entregar mención a Caridad Blanco, por la muestra de Elizabeth Cerviño, *Hallitos*.

> Beca de Creación Estudio 21 del CDAV /

El Jurado del Premio Beca de Creación ESTUDIO 21 del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales 2013, formado por Almée García (artista visual), Wilfredo Prieto (artista visual) y Yadirá Góngora (especialista del CDAV), atendiendo a:

- La congruencia de los proyectos presentados con el trabajo de indagación precedente demostrado en el trabajo creativo anterior de sus autores.
- La consistencia conceptual de las ideas acorde con los objetivos esbozados con un lenguaje e intenciones expresivas coherentes.
- La factibilidad y posibilidades reales de la producción de la pieza.

Decidió premiar los siguientes proyectos:

Descenso y Creaturas, de Dania González Sanabria
Scissors, de Aissa Santiso Camiade

John Cage Interpretado, de Maykel Rodríguez Ricardo



prog.octubre/

MUSEO NACIONAL DE LAS ARTES

EDIFICIO ARTE CUBANO
4 de octubre
MARIO GARREÑO, DONDE EMPIEZA LA LUZ/
Muestra dedicada a conmemorar el centenario de Carreño. La exposición está compuesta por treinta piezas, entre oleos y dibujos, concebidas por el artista entre 1937 y 1957, que es la etapa más importante de su carrera conocida como sus años cubanos y comprende además obras realizadas en Estados Unidos en 1940.

EDIFICIO ARTE CUBANO

11 de octubre
EVOCACION LIRICA
Exposición personal de Ever Fonseca, Premio Nacional de Artes Plásticas 2012. Se podrán apreciar dieciocho pinturas, pertenecientes a las colecciones del MNBA, del artista, y de otros centros del país como son la Biblioteca Nacional "José Martí" y el Hospital Naval. El conjunto expositivo corresponde al periodo que va de 1960 hasta la actualidad.

CENTRO DE ARTE CONTEMPORANEO WIFREDO LAM

MEMORIAS DE LA OBSOLESCENCIA
Exposición colectiva de video contemporáneo. Selección de la colección Ella Cisneros. Inauguración con un concierto de Kelvin Ochoa.

Esta muestra reúne un conjunto de obras pertenecientes a la Colección Ella Fontanals-Cisneros, que tienen en común al video como medio. Los artistas incluidos presentan una diversidad de referentes históricos, entre los que podemos mencionar: los primeros experimentos con el video, que en los años sesenta y setenta estuvieron vinculados a las vanguardias conceptuales, el arte feminista, las culturas híbridas de la contemporaneidad, el deseo de intervenir en los procesos de construcción de la historia y las reflexiones sobre las políticas espaciales de lo urbano.

Marina Abramovic, Francys Alys, Alexander Apostol, Cao Fei, Jimmie Durham, Regina Galindo, Ana Mendieta, Dong Song, Donna Conlon, entre otros.

Hasta el 30 de noviembre

CENTRO DE DESARROLLO DE LAS ARTES VISUALES

DONDE NADIE ES EXCLUSIVO
Expo de Leandro Feal

27 septiembre al 13 octubre

HUELLAS

Exposición personal de Vladimir González Portales

MUSEO NACIONAL DE LAS ARTES

EDIFICIO ARTE CUBANO
4 de octubre
MARIO GARREÑO, DONDE EMPIEZA LA LUZ/
Muestra dedicada a conmemorar el centenario de Carreño. La exposición está compuesta por treinta piezas, entre oleos y dibujos, concebidas por el artista entre 1937 y 1957, que es la etapa más importante de su carrera conocida como sus años cubanos y comprende además obras realizadas en Estados Unidos en 1940.

EDIFICIO ARTE CUBANO

11 de octubre
EVOCACION LIRICA
Exposición personal de Ever Fonseca, Premio Nacional de Artes Plásticas 2012. Se podrán apreciar dieciocho pinturas, pertenecientes a las colecciones del MNBA, del artista, y de otros centros del país como son la Biblioteca Nacional "José Martí" y el Hospital Naval. El conjunto expositivo corresponde al periodo que va de 1960 hasta la actualidad.

CENTRO DE ARTE CONTEMPORANEO WIFREDO LAM

MEMORIAS DE LA OBSOLESCENCIA
Exposición colectiva de video contemporáneo. Selección de la colección Ella Cisneros. Inauguración con un concierto de Kelvin Ochoa.

CASA DEL ALBA CULTURAL

PAPEL, AMOR Y FANTASIA
Bienal de Papier Maché

Hasta el 15 de octubre

CASA DE LAS AMERICAS

ANO FOTOGRAFICO
Exposición colectiva permanente de ochenta fotografías, fundamentalmente de América Latina, que forman parte de los fondos de la colección Arte de Nuestra América "Haydée Santamaría".

Hasta abril del 2014

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD (OHCH)

GALERIA DE LA BIBLIOTECA RUBEN MARTINEZ VILLENA
DIBUJOS TONTOS/
Exposición colectiva de los artistas Yornel Martínez, Adriana Arronte, Irving Vera, José Eduardo Yaque y Orestes Hernández.

La muestra, con curaduría de Arlette Castillo Wilson, privilegia el acercamiento a una expresión poco frecuente en las galerías cubanas, distante de los puros academicismos juega con diferentes soportes y maneras de asumir la creación a partir del dibujo, desde la hoja de papel tradicional hasta la animación. Agrupa obras de líneas desenfadadas, en ocasiones irónicas, que visibilizan una sensibilidad común a esta generación de jóvenes artistas.

Hasta el 28 de octubre

MUSEO DEL RON

EL DEBER DE SER LIBRES
Expo personal Reynier Leyva Novo

Hasta 9 de noviembre

El proyecto gira en torno al complejo fenómeno de las migraciones. A través de obras instalativas, de video y también de la interacción e intervención en espacios públicos, el proyecto propone una reflexión sobre el entramado de las migraciones desde una perspectiva histórica, sociológica y cultural en el contexto contemporáneo.

BIBLIOTECA NACIONAL JOSÉ MARTÍ

GALERÍA EL REINO DE ESTE MUNDO
AMBIVALENCIA DEL CUERPO IMAGINARIO/
Exposición bipsersonal de Cirenaica Moreira (Cuba) y Maira Ortins (Brasil)

Hasta el 4 de octubre

RODANDO SE ENCUENTRAN

Nuevas adquisiciones de la Colección CNAP

20 Octubre

GALERÍA VILLA MANUELA. UNEAC

SURFACE
Exposición bipsersonal de Douglas Arguelles y Jorge Wellesley. Dibujos, pinturas e instalaciones.

Hasta el 4 de octubre

WHAT YOU SEE, WHAT YOU GET

Ernesto Javier Fernández

11 octubre hasta el 15 de noviembre

CASA DEL ALBA CULTURAL

PAPEL, AMOR Y FANTASIA
Bienal de Papier Maché

Hasta el 15 de octubre

CASA DE LAS AMERICAS

ANO FOTOGRAFICO
Exposición colectiva permanente de ochenta fotografías, fundamentalmente de América Latina, que forman parte de los fondos de la colección Arte de Nuestra América "Haydée Santamaría".

Hasta abril del 2014

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD (OHCH)

GALERIA DE LA BIBLIOTECA RUBEN MARTINEZ VILLENA
DIBUJOS TONTOS/
Exposición colectiva de los artistas Yornel Martínez, Adriana Arronte, Irving Vera, José Eduardo Yaque y Orestes Hernández.

La muestra, con curaduría de Arlette Castillo Wilson, privilegia el acercamiento a una expresión poco frecuente en las galerías cubanas, distante de los puros academicismos juega con diferentes soportes y maneras de asumir la creación a partir del dibujo, desde la hoja de papel tradicional hasta la animación. Agrupa obras de líneas desenfadadas, en ocasiones irónicas, que visibilizan una sensibilidad común a esta generación de jóvenes artistas.

Hasta el 28 de octubre

MUSEO DEL RON

EL DEBER DE SER LIBRES
Expo personal Reynier Leyva Novo

Hasta 9 de noviembre

Hasta el 18 de octubre

GALERÍA LA ACACIA

MARIANO EN CONTEMPORANEO
Exposición personal de Mariano Rodríguez.

Exposición de dibujos, bocetos y murales de la casa llevados al lienzo y expuestos por primera vez.

Hasta el 25 de noviembre

BIBLIOTECA NACIONAL JOSÉ MARTÍ

GALERÍA EL REINO DE ESTE MUNDO
AMBIVALENCIA DEL CUERPO IMAGINARIO/
Exposición bipsersonal de Cirenaica Moreira (Cuba) y Maira Ortins (Brasil)

Hasta el 4 de octubre

RODANDO SE ENCUENTRAN

Nuevas adquisiciones de la Colección CNAP

20 Octubre

GALERÍA VILLA MANUELA. UNEAC

SURFACE
Exposición bipsersonal de Douglas Arguelles y Jorge Wellesley. Dibujos, pinturas e instalaciones.

Hasta el 4 de octubre

WHAT YOU SEE, WHAT YOU GET

Ernesto Javier Fernández

11 octubre hasta el 15 de noviembre

CASA DEL ALBA CULTURAL

PAPEL, AMOR Y FANTASIA
Bienal de Papier Maché

Hasta el 15 de octubre

CASA DE LAS AMERICAS

ANO FOTOGRAFICO
Exposición colectiva permanente de ochenta fotografías, fundamentalmente de América Latina, que forman parte de los fondos de la colección Arte de Nuestra América "Haydée Santamaría".

Hasta abril del 2014

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD (OHCH)

GALERIA DE LA BIBLIOTECA RUBEN MARTINEZ VILLENA
DIBUJOS TONTOS/
Exposición colectiva de los artistas Yornel Martínez, Adriana Arronte, Irving Vera, José Eduardo Yaque y Orestes Hernández.

La muestra, con curaduría de Arlette Castillo Wilson, privilegia el acercamiento a una expresión poco frecuente en las galerías cubanas, distante de los puros academicismos juega con diferentes soportes y maneras de asumir la creación a partir del dibujo, desde la hoja de papel tradicional hasta la animación. Agrupa obras de líneas desenfadadas, en ocasiones irónicas, que visibilizan una sensibilidad común a esta generación de jóvenes artistas.

Hasta el 28 de octubre

MUSEO DEL RON

EL DEBER DE SER LIBRES
Expo personal Reynier Leyva Novo

Hasta 9 de noviembre

Hasta el 14 de octubre

CENTRO HISPANOAMERICANO DE CULTURA

BIENAL LA VASUA
Este evento intenta hacer justicia al origen de la cerámica: la vasija, el contenedor, aunque el desarrollo de la manifestación y el quehacer creador de los artistas la hayan nutrido de otras preocupaciones y conceptos.

Hasta finales de octubre

FACTORÍA HABANA

DISEÑO RESPUESTA CUBANA
Se presentan obras de más de una veintena de creadores que trabajan en el entorno del diseño artístico, con curaduría de Concha Fontela.

Hasta noviembre

VITRINA DE VALONIA

(San Ignacio No. 356 entre Muralla y Teniente Rey, Plaza Vieja)

SELECCION NATURAL
Exposición personal de Ana Iris Texidor

Desde la visualidad del manga, la artista Ana Iris Texidor representa en sus obras de calado las diferentes tendencias grupales que circulan en nuestras calles. De modo crítico, pretende mostrar el vacío de estos grupos que, sin importar la edad u origen, se acogen a formas de vida y pensamiento de algún tipo de filosofía o ritual que anula las individualidades.

Toda octubre

CASA DEL BENEMÉRITO DE LAS AMERICAS BENITO JUÁREZ

(Obra num. 116 el Mercaderes y Oficinas, La Habana Vieja)

CHACMOOLES EN LA HABANA
Exposición de René de la Nuez, Premio Nacional de Artes Plásticas 2007, dedicada al aniversario 160 del natalicio de José Martí y al Día de la Cultura Nacional.

11 de octubre

GALERÍA LUZ Y OFICIOS

NI MÁS NI MENOS
(Pintura y diseño)

Pedro de Oraá, Rigoberto Mena, Nadia Porrás, Lian Dominguez, Ludmila López, Sandra Pérez, Estela Estevez, Giancarlo Pruna y Magdalena Rivas

Los elementos más relevantes dentro de la seducción como acto humano que los artistas, expresan en sus discursos a través de colores, texturas y formas.

Hasta 28 octubre

MUSEO DEL RON

EL DEBER DE SER LIBRES
Expo personal Reynier Leyva Novo

Hasta 9 de noviembre



- Sumario:
- Circulación del arte cubano en el exterior [entrevistas a Beatriz Aulet, Lilian Llanes, Fernando Rojas y Jorge Fernández] / 2-7
 - Cirenaica Moreira y Maira Ortins en la Biblioteca Nacional "José Martí" / 8
 - Ares: Intra Corpora en Villa Manuela / 9
 - Francisco Maso en el CDAV / 9
 - Fotografía cubana en China / 9
 - En piel de Gourmet / 10
 - Yunior Acosta y Glauber Ballesterero en Galería Servando / 10, 11
 - La Fracción / 12
 - Salón 30 de septiembre, Cienfuegos / 12
 - Centro Cultural Vitrina de Valonia en la Plaza Vieja / 13
 - Proyecto Cíclope / 13
 - Bola Franca / 14
 - Circulación del arte cubano en España / 15
 - Convocatoria al Salón de Instalación "Juan Francisco Elso Padilla" / 15
 - Resultados del Premio de Crítica de Arte "Guy Pérez Cisneros" y Premio de Curaduría, del CNAP / 16
 - Resultados de la Beca de Creación Estudio 21, del CDAV / 16
 - Programación de octubre / 16

Noticias de Artcubano / Número 9 / Publicación mensual editada por el sello Artcubano Ediciones del Consejo Nacional de las Artes Plásticas / Dirección Rubén del Valle Lantaron / Dirección editorial Isabel Pérez / Jefa de redacción Sandra Sosa Fernández / Edición Andrés Álvarez / Redacción Anaël Ibarra Cáceres, Virginia Alberdi, Andrés Álvarez y Alain Cabrera / Corrección y estilo Ana María Muñoz Bachs / Diseño Fabián Muñoz Díaz / Fotos Juan Carlos Romero / Web José Alberto Curbelo / Comercial Yoandri Mancibo Pérez (comercial@artcubano.cult.cu) / Maquetado en Trade Gothic / Sabón de Linotype de 8,5 y 24 puntos / Impreso en el Combinate de Periódicos Gramma / RNP5 0408 / Precio de venta 1 peso / Remita sus colaboraciones a: isabel@artcubano.cult.cu / sandra@artcubano.cult.cu / ana@artcubano.cult.cu / conrad@artcubano.cult.cu / Portada Fabián /



Editorial

El presente número de *Noticias de Artecubano* se ocupa de un tema álgido: la circulación y posicionamiento del arte cubano en el exterior durante la primera década del XXI. ¿Cuáles han sido los aspectos que han determinado en la proyección internacional del arte cubano? ¿Cuál ha sido y es hoy la política cultural respecto a la circulación y qué papel juega en la dinámica que articula hoy las instituciones cubanas? ¿Qué estrategias trazar para salvar y potenciar una gestión aplicada y consciente de la cultura, a sabiendas del estado crítico que domina a la institución cultural en su urgente necesidad de autofinanciamiento? ¿Cómo congeniar en este sentido una labor pública y privada de la cultura y la arte? Esperamos que algunas de estas preguntas puedan ser respondidas o, al menos, invitar a ser pensadas y quizás reformuladas, a partir de las entrevistas que concedieron algunos funcionarios claves en la gestión e instrumentalización de la política cultural cubana de los últimos treinta años. Esta sesión constituye una pequeña muestra de lo que registrará, posteriormente, un *dossier* especial de la Revista *Artecubano*.

En espera de sus comentarios y atención,

Equipo de Redacción, *Noticias de Artecubano*.



beatriz aulet :

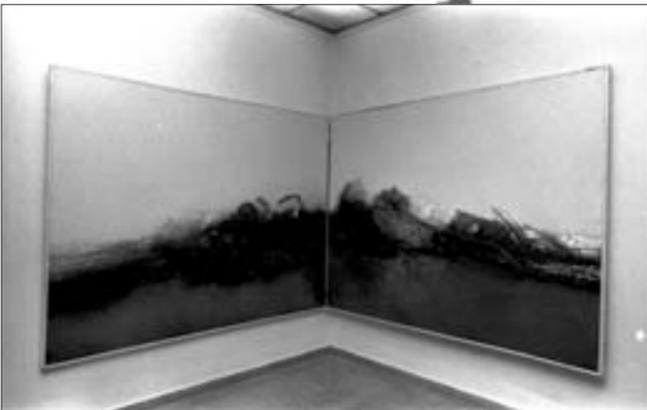
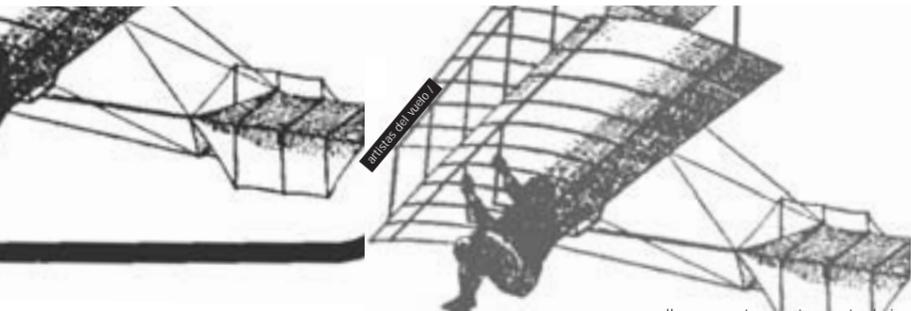


[Cortesía Beatriz Aulet]

En el mes de abril de 1981 me incorporé a las tareas de la Dirección de Artes Plásticas y Diseño del Ministerio de Cultura. Algunos meses después el Arq. Fernando Salinas, director de dicha institución, pasa a desempeñarse como asesor del ministro, y de hecho, asumo la dirección hasta mayo de 1990. Ya en esa época la Dirección había devenido Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV) a partir de la reestructuración del Ministerio. *¿Qué papel jugó el Ministerio de Cultura en este tránsito, el entonces Ministro de Cultura Armando Hart, y el círculo de asesores que le rodeaban?*

La creación del Ministerio de Cultura y el nombramiento de Armando Hart como ministro en 1976, constituyó el punto de partida para un cambio sustancial en la política cultural de los setenta que como todos conocemos ha sido objeto de innumerables consideraciones. Un cambio que debía basarse en los principios de la política cultural enunciados en los años fundacionales.

Consecuentemente, Hart va situando en las posiciones claves, a personas con ideas afines que debían poseer las cualidades para realizar las transformaciones acordes a los nuevos tiempos.



Pedro Pablo Oliva. Primera Bienal de La Habana, 1984 / [Cortesía Lilián Llanes]

En el organismo que precede al Ministerio, existía la Dirección de Artes Plásticas. A la entrada de Salinas de gran prestigio como arquitecto, teórico y profesor, comienza a denominarse Dirección de Artes Plásticas y Diseño con el fin de explicitar la intención de enfatizar en iniciativas relacionadas con la arquitectura y el diseño.

¿Quién fue Fernando Salinas y qué gestión llevó a cabo para la política cultural del país?

El mayor aporte de Salinas consistió en establecer como una de las prioridades, la intervención de arquitectos y artistas plásticos en la producción material y en la cualificación de espacios urbanos y arquitectónicos, cuyas ideas esenciales, salvando la distancia, partían de las famosas experiencias del Bauhaus y luego del Instituto de Diseño de Chicago de la primera mitad del siglo XX. Dirigió la ambientación del Hospital Hermanos Ameijeiras, uno de los proyectos más integrales que se realizaron.

Para garantizar la calidad de las obras a partir del análisis colectivo de expertos altamente calificados, se creó la CODEMA (Comisión para el Desarrollo de la Escultura Monumentaria y Ambiental), subordinada al ministro y atendida por el viceministro primero. El Fondo Cubano de Bienes Culturales (FCBC) intervenía en la comercialización de las obras y posteriormente asumió las ambientaciones. Las de mayor envergadura eran sometidas a la aprobación de la CODEMA.

A su criterio, ¿existieron diferencias entre la política cultural cubana de los setenta y la de los ochenta? Algunos de los objetivos principales

del período en que ocupé la dirección consistieron en romper los esquemas de los setenta, proclives al realismo socialista; posibilitar la libertad de expresión; establecer un diálogo abierto y desprejuiciado con los creadores; promover su obra nacional e internacionalmente; contribuir a su desarrollo artístico y humanista, prestando especial atención a los más jóvenes.

A partir de la concreción y sistematización de esta política, irrumpen en el ámbito nacional y se estimulan, diversas formas y quehaceres artísticos influidos por las modernas y más contemporáneas tendencias y su particular apropiación, las que habían sido soslayadas e ignoradas en las políticas anteriores.

Volumen 1 inaugurada en enero de 1981 resultó el detonante de una ebullición creativa que, en lo adelante, caracterizaría la década.

¿Cuáles fueron las acciones o eventos más importantes que mostraron un énfasis por internacionalizar el arte cubano, aparte de la primera edición de la Bienal de La Habana en 1984?

En el campo internacional, hubo un marcado interés en retomar y ampliar la presencia en eventos de distintas manifestaciones, sobre todo en las bienales más relevantes como la de París, Venecia, San Pablo, Sidney y más adelante Documenta Kassel; así como el Joan Miró, Salón de Mayo, Bienal de Gráfica de Cali, la Bienal de Grabado de San Juan, el Festival de Pintura de Cagnes-sur-Mer, el Festival de Cerámica en Faenza, etcétera. Asimismo, establecer contactos con instituciones y personalidades, propiciar el intercambio y presentación de exposiciones personales y colectivas, lograr la participación en

simposios, cursos, talleres, pasantías. En general, se trataba de romper con las barreras que limitaban la proyección internacional de nuestro movimiento artístico. Estos propósitos, inexistentes en años anteriores, avanzaron en el transcurso del decenio.

En Estados Unidos, por vez primera vez en treinta años se presentó una exposición de diez artistas cubanos en la Wesbeth Gallery de Nueva York, auspiciada por el Centro de Estudios Cubanos.

Otras muestras de mayor envergadura como *The nearest edge of the world* y *Signs of transition, 80 from of Cuba*, se expusieron en Boston y en Nueva York, respectivamente. *Kuba Ok*, inaugurada en Düsseldorf, en abril de 1990, contribuyó sustancialmente, al reconocimiento internacional del arte cubano en el siguiente decenio.

Las prioridades señaladas no excluyeron que se cumplimentaran los convenios de intercambio de exposiciones con los países socialistas sin subordinarnos a sus políticas en el campo del arte. En eventos como el de las artes aplicadas de Erfurt, participamos con obras destacadas y contemporáneas.

¿Cuáles fueron las acciones o eventos más importantes que mostraron un énfasis por internacionalizar el arte cubano, aparte de la primera edición de la Bienal de La Habana en 1984?

En el campo internacional, hubo un marcado interés en retomar y ampliar la presencia en eventos de distintas manifestaciones, sobre todo en las bienales más relevantes como la de París, Venecia, San Pablo, Sidney y más adelante Documenta Kassel; así como el Joan Miró, Salón de Mayo, Bienal de Gráfica de Cali, la Bienal de Grabado de San Juan, el Festival de Pintura de Cagnes-sur-Mer, el Festival de Cerámica en Faenza, etcétera. Asimismo, establecer contactos con instituciones y personalidades, propiciar el intercambio y presentación de exposiciones personales y colectivas, lograr la participación en

los momentos, este evento devino una nueva opción para actualizar la información y dar a conocer la obra de artistas de distintas generaciones en la capital donde encontrarían mayores posibilidades de promoción. - se ejecutaron proyectos encaminados a involucrar a los artistas en algunas ramas de la producción material e impulsar la presencia de sus obras en espacios públicos: Telarte, el más exitoso con siete ediciones; Arte en la Carretera, Arte en la Fábrica, Gráfica Urbana y otros, que a pesar de los esfuerzos desplegados por la Dirección y los artistas, resultaron fallidos por la falta de receptividad de las empresas. Tal fueron los casos de las Industrias Locales, y las fábricas de cerámica de la Isla de la Juventud.

- inédita y trascendente resultó la promulgación de la ley sobre el Estatus Laboral Independiente de los Creadores de las Artes Plásticas y Aplicadas. La redactamos en consulta y coordinación con los artistas y las instancias oficiales correspondientes. Fue aprobada y publicada en la Gaceta de Cuba.

Inusual en los esquemas de la época, reconocía oficialmente la condición laboral de "independientes" a los creadores de las artes visuales con los derechos y deberes de cualquier trabajador. La ley debía complementarse con otras legislaciones referidas a temas como la seguridad social y los impuestos.

En cumplimiento de lo que establecía, se creó el Registro del Creador en el CDAV, donde debían inscribirse los artistas para acogerse a esta ley.

Se ha planteado que el aperturismo que marcó el decenio de los ochenta respecto al arte joven fue el resultado de las pautas culturales establecidas por el arquitecto Fernando Salinas. Otros, sin embargo, como el crítico cubano radicado en México, Osvaldo Sánchez, observa en ello un giro de la política cultural como efecto de la atmósfera post Mariel. ¿Cuanto hay de cierto en uno u otro criterio?

Elevar a nivel de Ministerio la gestión cultural estatal y nombrar al frente del mismo al Dr. Armando Hart de relevante trayectoria revolucionaria, política e intelectual, constituyó un indicio pristísimo del propósito de cambiar las reglas del juego en aras de superar la situación crítica existente con la intelectualidad artística y literaria. Es a ese nivel que se emiten las pautas generales. A los responsables de la dirección de cada rama, les corresponde adecuarlas según sus diferentes características.

En el caso de las artes plásticas, la verdadera artífice del aperturismo que marcó el decenio, fue Marcia Leiseca. En 1977 es llamada a colaborar en el Ministerio Primero, al frente de la Dirección de Teatro y Danza, y a partir del ochenta como viceministra a cargo de artes plásticas, patrimonio, teatro y danza.

A partir de ese momento, paso a paso,

va seleccionando los especialistas y promotores que le permiten cohesionar un equipo, para poner en práctica su interpretación de la política que auspiciaba el Ministerio.

Establece como prioridad y premisa inviolable la estrecha relación con los artistas incluyendo sus criterios y presencia en la proyección y gestión cultural.

Con un amplio margen de decisión, se desvuelven los designados al frente de las instituciones que se le subordinan, lo que les permite llevar a cabo sus iniciativas, plasmar sus aportes y dejar su impronta.

A su criterio, ¿qué trascendencia tuvo para el arte cubano de aquel momento la creación de la Bienal de La Habana?

Cuando se propuso la realización de un evento internacional de las artes plásticas, como los que se venían celebrando de cine, ballet, teatro, música y literatura, no se dudó en asumir la iniciativa sin argumentar o demandar condiciones previas y que la idea se diluyera o surgieran otras prioridades.

Se decidió que la Dirección organizara la primera Bienal sin excluir su actividad habitual, contando solamente con el tiempo imprescindible, la voluntad y las condiciones mínimas para concebir y materializar un evento de tal naturaleza y complejidad.

Recibimos un gran apoyo del Organismo y la colaboración de instituciones como el Museo Nacional de Bellas Artes, la Casa de las Américas, la red de galerías provinciales, etcétera. Paralelamente se fue gestando la creación del Centro "Wifredo Lam" que en el futuro debía organizar la Bienal de La Habana como eje central de sus funciones.

Aunque la Bienal se fundamentaba en la promoción del arte de Asia, África y América Latina, en esta primera edición se consideró más viable circunscribirla a América Latina.

A través de diversas vías logramos contactar a especialistas, artistas y críticos que colaboraron en la selección a invitar. También enviamos curadores a algunos países, y nos visitaron otros con el mismo fin. Con aquellos, con los cuales no manteníamos relaciones, como Costa Rica, Bolivia y Brasil, logramos llegar a los creadores a través de organizaciones y personalidades amigas de Cuba. Es de destacar la gran acogida que tuvo la convocatoria entre los artistas latinoamericanos, desde los más jóvenes hasta los más reconocidos. Algunos que no habían sido incluidos, copiaron y enviaron planillas de inscripción, pero consideramos que se debían respetar los listados iniciales, a pesar que en algunos casos carecían de todo el rigor a que aspirábamos. Acometer la ejecución de la primera Bienal en aquellas circunstancias representó un gran riesgo. Una decisión audaz pero imprescindible. Se nos brindaba en bandeja de plata, la oportunidad de contar con una herramienta clave que permitiría darle el impulso decisivo a la inserción del arte cubano en los circuitos internacionales de mayor connotación.

La trascendencia de la Primera Bienal de La Habana radicó en su propia existencia. Se ganó en experiencia, su reproducción y apreciación interna contribuyó a que se asignaran los recursos y crearan las condiciones para la realización de próximas ediciones llamadas a convertirse en un significativo espacio de intercambio,

confrontación y promoción, así como contribuyó a despertar el interés de nuestro público en el arte y su disfrute estético.

¿Qué influyó en la institucionalización de la cultura que manejó la segunda mitad de los ochenta, de manera más concreta hacia 1989, con la creación de los distintos consejos e institutos de carácter territorial como el Consejo Nacional de Artes Plásticas y la serie de entidades adscritas a él?

Armando Hart llega al Ministerio con estructuras y funciones establecidas previas a su designación.

Desde sus inicios el nuevo grupo de dirección se percató de su inoperancia, se evidencia la necesidad de una transformación sustancial. La centralización existente conspiraba contra las infinitas posibilidades de desarrollo de cada una de las ramas artísticas con características *sui generis*, que no podían ser abordadas desde un esquema único.

Como resultado de la experiencia práctica, y mientras van surgiendo diversos aspectos a considerar, durante varios años se van moldeando novedosas propuestas consultadas y finalmente aprobadas. Complejo proceso que culmina en el año 1989 con la puesta en marcha de la nueva estructura llamada a sustentar con más eficacia, la profundización de la política cultural en toda su dimensión. Se establece un sistema de instituciones, los consejos e institutos, con el propósito de reducir el aparato burocrático del organismo central, darle a cada rama mayores poderes ejecutivos teniendo en cuenta sus particularidades, y, sobre todo, contar con la intervención deliberante de los creadores.

Se ha dicho que los acontecimientos que marcaron el cierre de la muestra El objeto escultorado (1990) en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales marcaron para siempre el destino de una entidad cuya función era vital en la puesta en práctica de la política cultural que emitía el Consejo Nacional de las Artes Plásticas. ¿Por qué?

Para referirnos a *El Objeto Escultorado*, y al cierre de la muestra hay que situarse en tiempo y espacio y hacer un poco de historia. La apertura que desde su fundación promovió el Ministerio de Cultura, no estuvo exenta de detractores, críticas, malos entendidos y obstáculos por parte de instancias y sectores de distintos niveles. No existía un criterio monolítico en cuanto al nuevo enfoque del trabajo cultural.

Como el papel institucional era definitorio en aquella época al constituir el ente propiciador y coordinador de cuanta acción cultural se concebía, le correspondió a los que tenían la responsabilidad de dirigirlos lidiar en aquel contexto de ideas encontradas y con extrema habilidad, tratar de no dar argumentos que dieran pie a un retroceso.

En el área de las artes plásticas, la delicada relación de los promotores con los artistas, fue fluuyendo. En la mayoría de los casos contamos con su comprensión. Pero, en los últimos años de la década, aquellos desacuerdos devinieron en una lucha por el poder.

Una ofensiva, utilizando diferentes

motivos y métodos provocaron por parte de la dirección del Ministerio de Cultura, lo que al parecer se consideró un repliegue estratégico, que dio como resultado un conjunto de destituciones en cargos de alto nivel ministerial.

Principalmente en el año 1989 y como parte y consecuencia de este mismo proceso, se tensan al límite las relaciones con un grupo de los más talentosos y jóvenes artistas plásticos. Su formación, su vocación social y humanista, su nivel cultural, los inducen a reflejar en sus obras sus opiniones, sus inquietudes sociales y políticas desde sus ópticas y apreciaciones muy personales. Obras críticas e incisivas que no encajaban, que no tenían espacio, en aquel medio de agudas contradicciones.

Unos no las aceptaban por convicción o temor a perder posiciones, otros encontraron en ellas los pretextos para sustentar su agresividad contra la vigente, pero cuestionada apertura. Al Centro de Desarrollo me llegaban señales de la precaria estabilidad de mi situación como directora. No obstante, aunque más alerta, me propuse junto al equipo que habíamos logrado integrar, darle continuidad a la orientación y objetivos del Centro bien definidos desde sus comienzos.

En los primeros meses del noventa, los artistas Félix Suazo y Alexis Somoza presentaron el proyecto *El Objeto Escultorado*. Se revisó, lo encontramos interesante y aceptamos la propuesta que comprendía, entre otros, a creadores jóvenes que ya se destacaban como René Francisco, Lázaro Saavedra, Flavio Gardianda, José Bedía, Magdalena Campos, Eduardo Ponjuán, etcétera.

Félix y Alexis serían los curadores con un especialista del Centro como trapate.

En la medida que se conformaba la muestra, conscientes de las complejidades del medio en que se exhibiría, analizamos y discutimos con los curadores, artistas y especialistas del Centro cada una de las obras y acciones plásticas que podían resultar más controvertidas, entre las cuales, por supuesto, nunca estuvo contemplada la participación de Angel Delgado con su acción eteológica.

En los días anteriores a la inauguración durante el montaje, nos percatamos de cierto ambiente enrarecido, lo que motivó que solicitáramos a la nueva presidencia del CNAP apoyo, el cual no se concedió, para poder contar con más personal que garantizara el cuidado de las obras y el orden. La exposición abarcaría además de la galería del segundo piso, la planta baja y el tercer piso, donde también se realizarían actividades. En el Centro sólo contábamos con las dos veladoras de la galería. Los especialistas estaban ocupados en el aseguramiento de otros elementos técnicos, y la atención al numeroso público que esperaríamos y a la prensa nacional y extranjera. No teníamos certeza, solo la intuición de que algo no previsto podría acontecer.

Ante la expedita opción de suspender la inauguración, lo cual podría ser considerado como un acto de censura, decidimos mantenerla y asumir las consecuencias ante cualquier eventualidad. /



< En la Primera Bienal de La Habana: Armando Hart, Ministro de Cultura, en visita a la sala / [Cortesía Lilián Llanes]



[Cortesía Lilián Llanes]



Lilián Llanes :

Como Directora del CWL y de la Bienal de La Habana desde 1986 hasta 1999, ¿qué discursos específicos del arte cubano se movieron a nivel internacional? ¿Por qué?

Fue por esos años que algunos críticos empezaron a insistir en el fenómeno de la identidad, de las tradiciones, etcétera. Cuando me tocó hacer la Tercera Bienal dije: "No quiero que después de esto me vuelvan a hablar sobre el tema de la identidad" entonces, dedicamos esa edición a lo que llamamos Tradición y contemporaneidad en el arte del Tercer Mundo, para profundizar en el tema y ponerle punto y final. Eso fue así, allí no hubo tanta teorización. Sucedió como pasa casi siempre en Cuba: se pone tanta luz sobre un aspecto que en los demás solo hay sombra. No me gustan los monotemas, por eso intenté diversificar nuestra perspectiva.

Cuando llegué al CWL mi objetivo fundamental era abrirle un espacio al arte del tercer mundo, y para eso era necesario investigar, porque entonces no había información sobre lo que sucedía en las regiones de nuestro interés. Toda aquella problemática teórica que después se convirtió en el metalenguaje no tenía nada que ver conmigo.

La realidad era mucho más compleja y rica que esas discusiones. Para zanjar esos problemas de una vez y por todas, nos dedicamos a buscar objetos de reflexión comunes al arte de las tres regiones. Nuestra estrategia de trabajo se enfocó en la búsqueda de problemáticas que fueran de interés para la comunidad artística del tercer mundo y en la posibilidad de darles un espacio en el planeta, para lo cual era imprescindible traer a la Bienal de La Habana a los críticos, los directores de museo, los artistas y otras personalidades del ámbito internacional. A muchos de ellos los mantenía informados de lo que hacíamos. Les mandaba lo poquito que se publicaba aquí, un catálogo, una carta, lo que fuera. Los galeristas y el comercio no entraban aun en ese sistema.

Pero eso no es lo que está ocurriendo hoy. Ahora los museos han perdido autoridad, y son los galeristas y los coleccionistas quienes determinan el mundo del arte, aunque siguen necesitando que sus artistas estén expuestos en los museos para mantener el valor. Todo está cambiando, incluyendo la función de los museos.

Los coleccionistas, tal y como surgieron, eran personas con recursos y buen gusto que querían rodearse de buenas cosas. En la actualidad, a muchos solo les interesa utilizar el arte como inversión. No pocos ven lo que tienen más como un activo que como una colección. La pregunta es cómo ocurrió eso, cómo en un momento determinado de la historia los museos perdieron su prestigio y poder de legitimación. Ese momento, creo yo, fue el del auge del neoliberalismo, cuando las instituciones culturales tuvieron que empezar a buscar sus recursos para trabajar.

Así, empezaron también a desarrollarse las ferias. Al mismo tiempo se multiplicaron las bienales, y poco a poco han ido pareciéndose cada vez más a las ferias. Llama la atención, por ejemplo, cómo los artistas en las bienales de La Habana colocan, junto a la identificación de sus obras, los contactos para los compradores.

Nunca permití que los galeristas ni el mercado tuvieran protagonismo en La Bienal de La Habana. Cuando Ludwig me pidió que le sugiriera artistas y obras para su colección, le respondí que esa no era mi función, y le entregué la dirección de los talleres de los artistas para que él los visitara. La gente que venía a Cuba y quería comprar arte, lo hacía directamente con el artista. El mercado no era un asunto al que el CWL le prestara atención. Nuestro propósito, repito, era abrir un espacio cultural para que los artistas recibieran invitaciones a impor-

A pág. siguiente >

< Viene de la anterior /

tantes exposiciones antológicas, becas de estudio y cosas por el estilo, las que les permitieran ponerse en contacto con el mundo del arte internacional. Esa era la función de la Bienal de La Habana y de otras que le siguieron.

Se ha dicho que el lanzamiento público de la generación de los noventa respondió a una necesidad oficial por acallar las voces del exilio que negaban la existencia de una vanguardia artística ante el éxodo de gran parte de los artistas cubanos de los ochenta. ¿Hasta qué punto esto es cierto?

Cuando llegó la Cuarta Bienal, la mayoría de los artistas de la generación del ochenta habían emigrado, y algunos críticos lanzaron la tesis de que la Bienal ya no se podría hacer porque no había artistas en Cuba, todos se habían ido, rumor que algunos funcionarios del Ministerio de Cultura hicieron suyo. Recuerdo que entonces me dijeron en una reunión del CNAP que debíamos suspender la Bienal, argumentando las razones anteriores. Regresé al CWL y les dije a los especialistas: “salgan a buscar a los recién graduados del ISA, a los que todavía están estudiando, a los que estén haciendo cualquier cosa interesante, con ellos vamos a hacer la próxima Bienal”. Nos olvidamos de los artistas de los ochenta, y nos enfocamos en los verdaderamente emergentes.

De ahí salió ese grupo que expusimos en el año 1994 y luego en el 1997. Y surgió también el tema de las migraciones. Yo estaba segura, al finalizar la década del ochenta, de que el fenómeno migratorio de Cuba era el mismo de República Dominicana, Indonesia, Senegal... Estaba harta del enfoque político al que se reducía el problema en Cuba.

Cuando los muchachos de los noventa aparecieron demostraron la solidez de sus trabajos, gracias también a los profesores que tuvieron, como Villa, Pilar, René Francisco, Ponjuán. A partir de ahí comenzaron a llegar becas para todos ellos, muchos no se enteraban de que era yo quien daba los nombres. Cada vez que alguien me llamaba y me decía: “Lillian, hay una beca para tal lugar”, yo les decía: “hay un artista que te puede interesar”. Eso mismo ocurría con las bienales cuando me llamaban para saber a quién consideraba que debían invitar.

¿Ese tipo de negociaciones tenían lugar durante la Bienal?

Ese tipo de negociaciones tenían lugar a lo largo de todo el año. Y les explico por qué. Durante un año de trabajo nos encargábamos de traer al CWL exposiciones de arte contemporáneo que valieran la pena y atrajeran, además, la mirada de los críticos internacionales. Y, claro, también los mandaba a revisar todo lo que se estaba haciendo aquí en materia de arte.

¿Cómo se explica que, muy a pesar de la crisis económica que afectó a la Cuba de los noventa, fue justamente este decenio un momento de fuerte internacionalización del arte cubano, por el número de megaexposiciones y la presencia de artistas locales en importantes bienales, residencias y eventos del mundo? ¿Qué papel jugó el CWL en ello?

Fue una época en la que muchos simpatizaron con Cuba, se solidarizaban con la miseria. A todo el que invitábamos venía, desde Pierre Resnaty hasta María Corral. Había quien venía por curiosidad, porque creían que Cuba iba a desaparecer, pero la mayoría viajaba a La Habana porque aquí veían algo nuevo. La Isla era un centro de atracción en todos los sentidos. Hubo mucha gente, tanto de aquí como de “allá” que hizo “de atacar a Cuba” un negocio y sacó prebendas de nuestra situación.

¿Qué piensa del mercado y su incidencia en la institución arte cubano?

Recuerdo el día en que se debía discutir el presupuesto de la Sexta Bienal y solo se habló de los cambios que debían acometerse en el FCBC y de lo que debía hacerse para incrementar el comercio. Al pasar dos horas dieron por terminada la reunión. Pregunté qué ocurriría con la Bienal y me dijeron: “No, no, eso lo dejamos para otro día; ahora no hay tiempo”. Allí me di cuenta que algo andaba mal.

Un tiempo atrás me habían dicho que debía encontrar la forma de autofinanciar el CWL. Siempre repetí que solo tenía dos neuronas, y no podía dividir las entre el mercado del arte y la Bienal de La Habana. Consegua los recursos, pero eso era muy distinto a buscar dinero para sostenernos. Lo dije antes y lo repito ahora: eso se llama neoliberalismo en la cultura, empezó en la época de Reagan, cuando les dijeron a los museos, a las orquestas sinfónicas, a la cultura, que tenía que autofinanciarse. Aquí le cambiamos el nombre, pero, a fin de cuentas, es lo mismo. La cultura no puede ni debe autofinanciarse, esa es una obligación del Estado. La Revolución cuando empezó lo hizo, y, a eso, muchos de mi generación nos entregamos con pasión.

A su criterio, ¿cómo se explica el actual repliegue del arte cubano en la arena internacional a unos pocos nombres, tres o cuatro conocidos, respecto a esos pujantes fenómenos latinoamericanos de la contemporaneidad como Brasil o Colombia?

En el planeta, en su conjunto, se desvió la atención del arte latinoamericano hacia el asiático. Los artistas de América Latina dejaron de ser los protagonistas, tal y como ocurrió en los noventa. El mundo entero mira ahora hacia los asiáticos e, incluso, hacia los africanos. Por ejemplo, el premio que le dieron a Angola en la Bienal de Venecia.

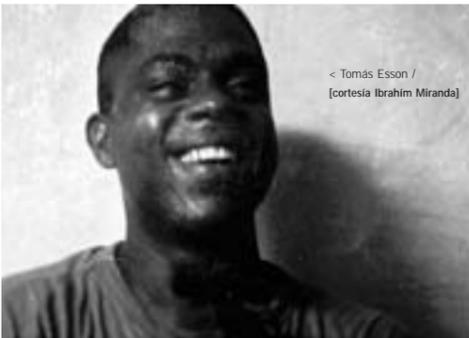
En Cuba, mucho del interés por su arte ha tenido que ver con la curiosidad que despertaba la Revolución cubana. Sobre todo cuando cayó el Muro de Berlín, colapsaron todos los países socialistas, y Cuba siguió ahí. Eso generó mucha ansiedad en algunos y deseos de atestiguar el último bastión del socialismo. Por otra parte, algunos de los artistas cubanos que entraron en el mercado hicieron muchas concesiones en su obra. Tantas que perdieron la energía de años atrás. Una cosa es el éxito de mercado, y otra, el éxito artístico de una gran exposición. No es lo mismo ir a Documenta que a la Bienal de Venecia o a una feria. Hoy todos sabemos que esos eventos también se han convertido en una plataforma comercial.

Habría que preguntarse quiénes están detrás de las exposiciones que actualmente se hacen en los museos. Pero, en fin, también los artistas son responsables. Al menos para mí, mucho de lo que se está haciendo raya en la banalidad. Por eso cada vez me cuesta más trabajo ir a visitar las exposiciones, porque ya no me resultan tan enriquecedoras como solían ser. /

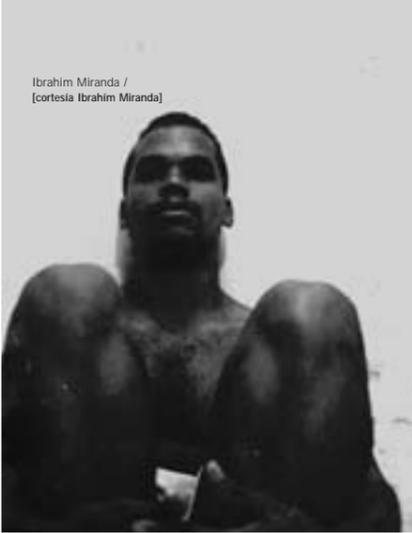
4 >



Magdalena Campos, Lillian Llanes, José Bedia, Lupe Álvarez y Gustavo Acosta [cortesía Lillian Llanes] / Tomás Esson y Robaldo Rodríguez [cortesía Ibrahim Miranda]



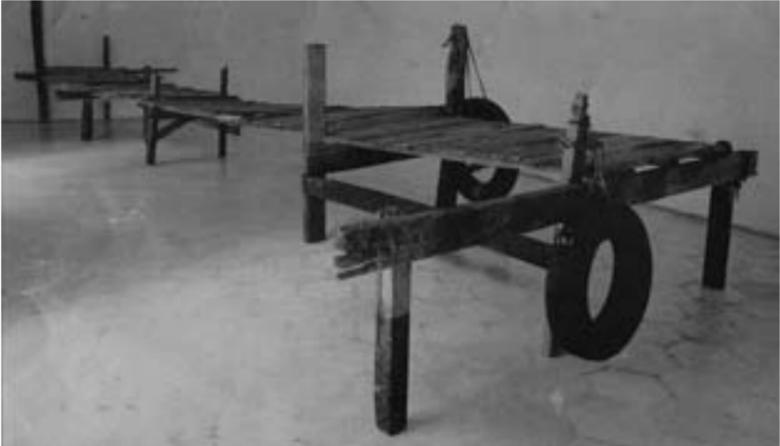
< Tomás Esson / [cortesía Ibrahim Miranda]



Ibrahim Miranda / [cortesía Ibrahim Miranda]



Ángel Escobar, Efrain Rodríguez Santana y Eduardo Ponjuán / [cortesía Ibrahim Miranda]



Alexis Leyva Machado Kcho / El camino de la nostalgia / Instalación / 1995 / [cortesía Cristina Bécquer]

Detalle de la tesis de grado de Félix Suazo [cortesía Ibrahim Miranda]

Fernando Rodríguez / El sueño del campesino, exposición Zona Vedada [cortesía Cristina Bécquer]



fernando rojas :



¿Cuál es la política del Ministerio de Cultura en los 2000 para la circulación del arte cubano hacia el exterior?

Creo que cualquier ejercicio de política cultural tiene que considerar, para empezar, la realidad del éxito comercial internacional de varias zonas de nuestra creación en las artes plásticas. Hay que aceptar con satisfacción que esa producción artística existe. Que es, sin dudas, el resultado de la formación de la institución arte-escolar de la Revolución, porque fue en las escuelas de arte donde los pintores, escultores e instalacionistas se formaron. Hay que estar satisfechos de que exista un resultado comercial de esa producción artística y procurar, además, mantenerlo, preservarlo. Para nosotros está claro que no necesariamente un éxito de mercado tiene que ver con la gestión institucional. Dentro del conocimiento de ese hecho objetivo, de esa situación, está también que buena parte de la gestión no es el fruto de la actividad de la empresa estatal, sino del propio artista, de su gestión personal. Y cuando digo el artista me refiero a todo lo que le rodea: la persona que lo representa, el galerista extranjero. Muchas veces, lo sabemos, no es la empresa cubana o la institución la gestora principal de ese éxito comercial, y eso no necesariamente es algo negativo. La política cultural cubana debería en las circunstancias actuales, en primer lugar, sostener ese éxito, el de un grupo importante de nuestros creadores, respetarlo y participar de él, pero procurando que sean las verdaderas jerarquías de la producción artística las que triunfen comercialmente. Pienso que los mecanismos de diálogo con el artista, y de promoción hacia el exterior podrían aportar mucho en ese sentido. A la vez, como ya entendemos que no siempre ese éxito comercial internacional está asociado a la gestión institucional, otro elemento de esa política cultural tendría que ser fortalecer el papel de la gestión estatal, lo cual pasa por reforzar la actividad de las empresas que hoy se ocupan de esa misión, así como crear nuevos mecanismos estatales de promoción hacia el extranjero. Hoy debemos enfocarnos en las galerías que ya cumplen ese papel y tenemos que apoyarlas, fortalecer su actividad y contribuir a perfeccionarla. Son dos caminos: crear nuevas entidades, yo diría que menos burocratizadas y más flexibles, más a temperadas a la lógica contemporánea de la gestión comercial, y mejorar la actividad de las ya existentes. Ahora bien, no agotas un análisis de la promoción del arte cubano en el exterior del país solo con la gestión comercial, esa es la segunda parte de la ecuación. O sea, nosotros tendríamos también que fortalecer la presencia del arte cubano fuera de Cuba a través del intercambio cultural, que no necesariamente tiene propósitos comerciales. Podríamos mencionar el circuito de los museos estatales que existen en muchas partes del mundo, el de las instituciones culturales de gobierno, y entre ellas, las redes promocionales asociadas a las estrategias de integración latinoamericana, como el ALBA o el MERCOSUR. Son circuitos que tie-

nen que ver con la gestión de estado, y no solo con la de las galerías comerciales. Creo que ahí nuestra presencia es bastante insuficiente, en comparación con la que tenemos en el mercado, cuando hemos logrado promover el patrimonio que atesora el Museo Nacional de Bellas Artes siempre ha sido, no a partir de convenios interministeriales, sino de gestiones que hace el propio museo. Y tenemos mucho que exhibir sin que necesariamente se trate de muestras con propósitos comerciales. Ahí siento una carencia importante, y es algo que deben resolver el Ministerio de Cultura y el CNAP, mucho más que las galerías. La intervención fundamental debe ser la del Ministerio.

El gran desafío, en mi opinión, que exige la presencia del arte cubano en el mercado, es como la política cultural influye para que esa presencia sea realmente la de lo más valioso de la creación artística y qué mecanismos de promoción, crítica y estímulo deben articularse en función de esas zonas valiosas que no encuentran realización en el mercado, o qué estrategias de desestímulo deberían implementarse ante la presencia en el mercado de zonas que no son valiosas.

¿A qué se debe la disminución de megaproyectos expositivos de alcance internacional en museos y fundaciones de primer nivel nacidos desde la institución arte cubano?

No podemos olvidar el peso de las circunstancias, porque hoy nosotros enfrentamos, aunque tengamos un poquito más de condiciones económicas, un entorno más adverso. Primero porque creo que ya la situación, como pasa siempre cuando hay un boom, tendió a la estabilidad. Hoy no hay boom, hay éxito.

Por ejemplo, hablo con mis amigos pintores, escultores, instalacionistas..., creadores de mi generación que tienen éxito (no voy a decir nombres porque después se me olvida uno), y siempre me dicen lo mismo: “Nosotros en 1995 estábamos como en un éxtasis. Hoy ganamos más dinero”.

Son circunstancias distintas: las de

esa explosión y la de dos décadas de presencia sostenida en el mercado internacional. No estoy haciendo un análisis cualitativo, estoy exponiendo un hecho. Dos décadas no es poco para hablar de arte contemporáneo. Situados desde lo contemporáneo, dos décadas es una inmensidad de tiempo. Entonces nosotros, creo que en términos de capital podríamos estar un poco mejor, en el sentido literal de la palabra, tanto humano como financiero; pero no lo estamos en términos de escenario, lo cual, por supuesto, hace más difícil realizar una propuesta de intervención al nivel que yo explicaba.

Ahora, el otro cambio importante contextual está relacionado con la lógica de funcionamiento del país. Todavía en 1997 este Ministerio se podía permitir el lujo de destinar una partida presupuestaria, o sea, puro gasto, a una acción internacional como de la que hemos estado conversando. Hoy eso no es posible, o sea, aun teniendo más dinero no es posible porque cambió la lógica del funcionamiento de la economía en el país. Por ejemplo, durante los 2000 se hicieron muchas inversiones. Había un poquito más de dinero en partidas presupuestarias. Claro, ya sabemos que también se dilapidó. ¿Pero en qué se invirtió? No se invirtió en el posicionamiento internacional, se invirtió mucho aquí dentro. Hoy no existe esa capacidad presupuestaria para invertir. No existe.

En momentos de crisis planetaria, regional y nacional, ¿cómo ve la institución la posibilidad de comunar una gestión privada junto con una gestión pública de la cultura?

Creo que con los empresarios y galeristas privados extranjeros tenemos que hacer todo lo que podamos. Cuando decía ahorita que hay que fortalecer la capacidad de las empresas existentes, hacerlas más competitivas y crear otras nuevas, es porque nosotros tenemos la convicción de que no puede ser solo Galería Habana la que cumpla la función relativa al mercado exterior. Tiene que existir competencia entre nosotros.

Y visto así, la relación con el privado externo es algo que hay que potenciar al máximo. Aunque, como dije, tenemos que buscar una mayor presencia en la relación intergubernamental, pero ahí sí no hay mucho pasado glorioso que recordar. Ahí no tenemos

ninguna experiencia realmente importante, a mi juicio, sin contar los antiguos países socialistas, por supuesto. Ahora, a nivel interno, existe una carencia visible en la regulación del vínculo entre la institución arte estatal y el sector no estatal local. Para resolver esta carencia estamos trabajando duro en tratar de establecer un marco regulatorio. Me parece que cuando eso suceda, y el CNAP está trabajando también, y no se va a demorar mucho, nosotros inevitablemente (yo no solo creo que es inevitable, creo que debe ser así) tendremos que contar con ese sector para la realización de la política cultural. Porque la política cultural tiene que ser una sola, si de verdad es política cultural. Es imposible suponer que el sector no estatal va a aplicar la política cultural, no porque quiera o no quiera, sino porque no existe un marco regulatorio de su relación con el sector de la institución arte.

Las personas que tienen determinada resistencia a establecer esa relación con el sector no estatal, no se dan cuenta de algo que me parece elemental. Si tú quieres que ese sector cumpla la política cultural no tienes otra alternativa que establecer una relación basada en la ley, para que de verdad la institución pueda ejercer su papel de agente estatal que elabora, ejecuta y controla una política. O sea, no quiero que se piense como algo peyorativo pero es la verdad, los privados no van a hacerse agentes de la política cultural leyéndose el periódico y viendo el noticiero. Entonces hay un imperativo que a mi juicio es de carácter objetivo. Si queremos que la política cultural sea una sola en cualquier ámbito de la sociedad, debemos establecer un tipo de relación basada en la ley con ese sector que está ahí; ya existe. Con todas las complicaciones que eso tiene.

Ahora, estoy intentando explicar la lógica en la que el sistema se organiza económicamente. Otra cosa es el cumplimiento de la política. Todas las entidades, tengan el perfil que tengan, tienen que cumplir la política cultural. ¿Qué deficiencias tenemos nosotros? Y es algo que no solo pasa en la plástica. La institución responsable de la política no siempre ha dispuesto, y todavía no dispone totalmente, de las

A pág. siguiente >



Vista parcial de la muestra Polaridad complementaria / Trabajo reciente de Cuba, Tulane University, New Orleans, EEUU / 2010 / [cortesía Margarita Sánchez]

«Viene de la anterior /

herramientas suficientes para hacer valer su papel ante las instituciones que se ocupan del comercio. Estoy tratando de separar la lógica de la captación de ingresos y del financiamiento de la lógica del ejercicio de la política cultural.

Para resumir, la manera en que las instituciones responsables de la política influyen en las instituciones del mercado no es la adecuada, y no es eficiente. Estoy de acuerdo con eso. Pero, no se puede atribuir ese defecto al nivel de subordinación. Hay que ver qué ha pasado con esas galerías, cómo han funcionado, y aceptar que tenemos déficits regulatorios sobre cómo se ejerce la política. Yo estaría dispuesto a afirmar eso: existe un déficit regulatorio en cómo actúa la institución que ejerce la política cultural sobre la institución que se ocupa del comercio.

Y, al mismo tiempo, toda la cultura artística y literaria no puede renunciar a un sistema empresarial fuerte que capte el CUC. No podemos renunciar a un sector empresarial fuerte que gane dinero para invertirlo, por ejemplo, en la enseñanza. ¡Fijense qué clase de complejidad está! Déficit en los mecanismos que permiten ejercer la política sobre el área comercial, complicaciones estructurales, burocracia desmedida, y encima de eso, el imperativo de seguir teniendo un sistema empresarial fuerte que gane CUC y dólares para reinvertirlos.

No se puede autorizar, alentar un sector no estatal que ya está ahí (no estoy hablando de la cultura artística y literaria, estoy hablando de la economía), y pretender que eso no va a tener un impacto en el pensamiento, en la cultura, en la ideología. ¿Qué se va a hacer con eso? Correcto, eso es un gran tema, pero no lo puedo resolver hablando con ustedes de las artes plásticas. Eso es otra cosa.

¿No le preocupa que ese tipo de criterio no acerque a las prácticas neoliberales?

No es neoliberal, claro que no. Vamos a suponernos en el 2020. Pienso que esto no es para toda la vida: en la circunstancia en que la economía en su conjunto levante, la cultura poco a poco irá regresando a un régimen mixto. O sea, como era antes del 2003, para ser exactos. En que nosotros captabamos ingresos pero a la vez recibíamos financiamiento estatal en divisas. Eso hoy para la economía del país no es posible. Por eso uso el término resistir, porque no creo que sea para toda la vida. /



despedida al artista becado /



Alexandre Arrechea / Vista general de *La ciudad que ha dejado de bailar (Dancing Bacardí, Trompo y Embajada Rusa, y Somellán)* / Instalación / Dimensiones variables / 2011 / [Detalle de la exposición *El desequilibrio de las iluminaciones*, Pabellón de Cuba en la 53 Bienal de Venecia, Isla de San Servolo, Venecia, Italia, 2011] [cortesía de Eduardo Ponjuán]

A la derecha: Exposición *Biografía dilatada: narrativas cubanas contemporáneas* / The School of the Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, Estados Unidos / 2013 / Arriba: Vista parcial / Abajo: Reinier Leyva Novo / 9 gramos que pudieron cambiar el mundo / [foto de George Bouret, cortesía de Jorge Fernández]

jorge fernández :



[Foto: Juan Carlos Romero]

¿Qué estrategias y acciones ha seguido el CWL para posicionar al arte cubano en el escenario internacional?

En estos momentos –como parte de la elaboración del programa de desarrollo de las artes visuales– se reevalúan los documentos rectores de esta estrategia para el CWL, que incluye también al resto de las instituciones del CNAP. La idea es tomar el espíritu fundacional de estos textos y ajustarlos a la actualidad. Cualquier acción que se haga en este sentido tiene que integrar a todas las instituciones que promueven el arte en Cuba y establecer las misiones de cada una de ellas, sus propósitos específicos.

Sin embargo, cuando nos remitimos a las estrategias claras de colocación del arte cubano en el mundo, aun nos falta sistematicidad, una política mejor articulada, e incluir dentro de la planificación económica todas las acciones que se deriven de esta proyección. Si bien hay limitación de recursos, se pueden optimizar mejor los fondos destinados a ello. Nuestra inserción dentro de la cooperación internacional sigue siendo una variable compleja, donde se mezclan las tensiones de carácter ideológico con la ineficacia para lograr algún tipo de financiamiento con proyectos coherentes y atractivos.

No obstante, durante los cinco años en que he dirigido el CWL hemos trabajado para que la institución mantenga su liderazgo en diferentes foros y eventos internacionales. Se han realizado siete exposiciones en el exterior: *Visiones desde una isla* (Facultad de Ciencias Sociales FLACSO, Quito Ecuador, octubre–noviembre de 2008). Esta exposición fue curada por José Manuel Noceda. También en la Galería Nacional de Tegucigalpa, a solicitud de la Bienal del Istmo Centroamericano en noviembre-diciembre de 2008, se organizó la exposición *Isla in Continente*, a cargo de José Manuel Noceda y Nelson Herrera Ysla. El Proyecto *Tropico Estoico*, curado por Ibis Hernández Abascal, fue presentado en el MUCA, Roma, México DF, (febrero-mayo de 2010). La exposición colectiva *Polaridad Complementaria* fue una muestra itinerante por varios museos de los Estados Unidos, organizada por Margarita Sánchez y quien les habla. Particularmente, José Manuel Noceda fue además el Director Artístico de la X Bienal Internacional de Cuenca, Ecuador, en que fueron seleccionados por Cuba Duvier del Dago, Eduardo Ponjuán y Reynerio Tamayo. Duvier del Dago obtuvo una mención de honor. Y el mismo especialista, o sea, Noceda, formó parte del equipo curatorial de la I Trienal Internacional del Caribe celebrada en Santo Domingo, República Dominicana, en septiembre-octubre de 2010, y dirigió artísticamente el Primer Encuentro Bienal de Arte Contemporáneo del Caribe, Aruba, 2011-2012, donde también hubo participación de artistas cubanos. Además, Noceda también realizó la curaduría de la exposición *Caribe en Expansión*, en Martinica, durante 2011.

Asimismo, luego de la visita del Ministro de Cultura de Brasil al Centro Lam en el año 2010 y por las relaciones que mantenemos con esta sede diplomática en Cuba, se nos propuso trabajar con el equipo curatorial de la X Bienal de Reconcavo de 2010 en Salvador de Bahía, y nos representó Ibis Hernández, quien también se encargó de la selección del artista cubano que participó por la Isla. Esta curadora fue parte del equipo gestor de la Primera Bienal del Fin del Mundo en Ushuaia, Argentina, que contó con creadores cubanos en su nómina. La propia Ibis Hernández asesoró al cocurador de la Bienal de Mercosur de 2011, Caué Alves, en la selección de la nómina de nuestro país en este evento.

Por otra parte, la especialista Margarita Sánchez colaboró con el intelectual paraguayo Ticio Escobar en la elección de los creadores cubanos asistentes a la Bienal de Curitiba de 2013. Como director del CWL, me he encargado de la selección de los artistas del patio que han representado a Cuba en el Pabellón Cubano de las Bienales de Venecia 54 y 55. El pasado mes de septiembre quedó inaugurada en la Escuela del Museo de Bellas de Artes de Boston la exposición *Biografía dilatada*, con artistas cubanos que residen dentro y fuera de la

isla, y en la que también trabajé como curador.

Algunos de esos ejemplos son el resultado de la gestión personal de los curadores para organizar exposiciones de arte cubano en el extranjero: una gestión que se basa, fundamentalmente, en el prestigio internacional que han ganado, pero, ¿existe hoy una estrategia institucional, una gestión cultural desde el CWL, para la promoción y circulación del arte cubano en el extranjero?

Como ya comentaba, hoy se reformulan las estrategias para la promoción y circulación del arte cubano en el exterior. Es cierto que una parte de estos resultados son fruto del esfuerzo y el prestigio personal de los especialistas y curadores del CWL. Sin embargo, aun cuando nuestra institución forma parte de esta reformulación de la que hemos hablado, muchos de esos proyectos los hemos colegiado en conjunto a partir de relaciones y estrategias internacionales, con el propósito expreso de extender nuestra presencia en el mundo a cuanto evento de trascendencia sea posible. Un ejemplo de ello es la participación en la Asociación Internacional de Bienales (IBA), donde la subdirectora del CWL, Margarita González, nos ha representado permanentemente. Ahora nos estamos planteando acciones de mayor alcance para aprovechar la plataforma que genera este evento. Puedo añadir, además, que el embrión de todas estas acciones es la Bienal de La Habana, espacio que genera una trascendente visibilidad del arte cubano hacia lo externo. De hecho, en todas las grandes publicaciones especializadas del mundo acerca de la Bienal de La Habana, las referencias fundamentales son acerca de los artistas de la Isla.

Cuando hacemos un paneo de todos los eventos internacionales que surgieron a partir del contacto con la Bienal de La Habana a finales de los ochenta y principio de los noventa, constatamos que muchos artistas cubanos salían inmediatamente después de que terminaba la Bienal. De ahí surgieron muchas becas, residencias, exposiciones colectivas y personales. Sin embargo, si en los noventa se hablaba de un movimiento cultural, hoy hay un repliegue del arte cubano, y la mayoría de las cosas no pasan por la institución, sino por la gestión personal de los artistas y de sus representantes. ¿Qué es lo que está sucediendo para que la institución, en este caso el CWL, ceda terreno?

Si bien los artistas hacia lo individual generan muchos proyectos por el impacto de la Bienal de La Habana, el evento tiene también un fuerte alcance institucional, por ejemplo, el artista Duniesky Martín viajó en agosto de este año a la Bienal de Curitiba, Brasil, y es el resultado de una gestión del CWL. A partir del año 2011 se recuperó la presencia del Pabellón Cubano en la Bienal de Venecia.

El CNAP ha logrado activar nuevamente el contacto con el Instituto de Lengua, Literatura y Antropología de Italia (ILLA), y propuso a un grupo de jóvenes creadores para que participaran en la muestra organizada por ellos en la 55 edición de la Bienal de Venecia. Resultó seleccionado el artista Humberto Díaz, algo significativo, pues en los últimos años el ILLA invitaba directamente a los artistas y no solicitaba opinión a las instituciones locales.

Open Score como exposición viajó también a la Florida, uno de los proyectos más importantes de la última edición de la Bienal de La Habana, que contó con un gran número de creadores emergentes. Asimismo, la Fundación Cartier nos pidió asesoría para un proyecto en gestación sobre arte latinoamericano, en marcha en noviembre de este año. Por ejemplo, a un artista joven como Carlos Martiel, invitado a la Oncena Bienal de La Habana, le fue otorgado el premio Laguna de Venecia por el aval otorgado por el CWL; y a su vez, los vínculos que hemos establecido con la Fundación Nistch de Nápoles propiciaron que realizara el Proyecto *Punto de Fuga*, que contó con la curaduría de Eugenio Viola. Existen otras acciones promocionales derivadas de la Bienal de La Habana que fueron negociadas por artistas y curadores que invitamos al evento. Pienso en la invitación a José Ángel Vincench a la Bienal de Liverpool, la beca ganada en Escocia por Celia y Yurnior, y la muestra que transcurre en estos momentos en la Fundación Rubin de Nueva York con el proyecto *Detrás del Muro*, curado por Juan Delgado.

Es probable que no estemos al nivel de lo que se hizo en los ochenta o los

noventa, pero no tenemos los brazos cruzados. Podemos inventariar el número de exposiciones y la nómina de artistas que han salido por gestión del CWL, y puedo asegurar que hay una presencia muy fuerte de los artistas jóvenes.

¿Y es un propósito para el CWL posicionar el arte cubano en la Bienal de Venecia? ¿No constituye eso una negación del sentido originario con el que surgieron la Bienal de La Habana y el propio CWL?

Quiero comenzar recordando que las relaciones de Cuba con la Bienal de Venecia son históricas, incluso después de creada la Bienal de La Habana, ya sea a través de exposiciones organizadas con curadores y artistas de Cuba, o proponiendo a diferentes creadores para las muestras organizadas por el ILLA. De hecho, hay que reconocer la aparición en 1980 del *Aperto*, creado por Achille Bonito Oliva y Harald Szeemann, como una sección de la exposición diseñada para explorar el arte emergente.

De modo que no podemos desestimar ese espacio, más allá de las diferencias que puedan existir. Humberto Vélez, un artista de origen panameño, me envió un correo con el *link* a un texto que acaba de publicar sobre la Bienal de Venecia. Y dice algo que me pareció clave: “A pesar de todas las polémicas que despierta, y de la anarquía que generan los pabellones, continúa siendo interesante que la gente pueda ver un espectro de muestras y obras más allá de la exposición de tesis que realiza el curador designado para cada edición”.

La vocación originaria de la Bienal de La Habana, de un fuerte acento decolonial, intercultural e interregional, abogaba, precisamente, por tomar una distancia crítica respecto a estos eventos que se organizaban en el panorama internacional, desde una perspectiva occidental y bajo la lógica del capital, que es, a fin de cuentas, quien sigue dictando hoy en día la presencia de los pabellones. ¿No estaríamos volviendo a mirar hacia un modelo, que no es esencialmente curatorial, sino cultural, del que ya intentamos apartarnos? Yo creo que no. Es importante entrar en esos circuitos internacionales del arte. Eso no quiere decir que la Bienal de La Habana tiene que ser como la de Venecia, son dos espacios totalmente diferentes. La Bienal de La Habana no puede renunciar a sus esencias, a lo que fue, pero tiene que mirar hacia lo que debe ser ahora.

Tuve la oportunidad de estar en Documenta, Ibis Hernández en San Pablo, Margarita González en Gwangju... Y revisando todos estos modelos de bienales, tenemos claro lo que no queremos hacer. Pero también afirmo que hay que ver todo cuanto sea posible, y estar dentro de todos esos procesos. Para cualquier artista, no importa de donde sea, que lo inviten a la Bienal de Venecia sigue siendo un estímulo.

Y como te comentaba antes, el *Aperto* de Harald Szeemann no fue solo una nueva sección abierta, fue sobre todo la apertura a zonas geográficas como Asia y Europa del Este, que no tenían presencia en este modelo de Bienal... Por otro lado, hoy el atractivo puede estar sujeto a la anarquía... donde ves opulencia y trivialidad, pero también propuestas alternativas de manera *out side*, que resultan frescas e interesantes.

¿Cuál es el vínculo del CWL con las bienales, no solo la de Venecia? y ¿cuál es el rol de la Bienal de La Habana dentro de ese panorama global donde proliferan tantas bienales? Asumiendo que la bienal, como un tipo de evento, aún tenga sentido en el mundo contemporáneo, y que marque la vanguardia del mainstream.

Existe una fundación que agrupa a todos los directores de Bienales. Hemos participado en algunas de las reuniones a las que convoca esa fundación. Ahí se disputan las estrategias, cómo se va a trabajar, cómo se ven los eventos hoy en día. Es un espacio clave para crear lazos, para definir cómo colocar a determinados artistas en las bienales...

Lo importante no es solo colocar al artista como entidad individual, sino a la región, al país, ¿no es así?

Sí, eso está claro. En esas reuniones los curadores participan representando sus Bienales, sus regiones, desde la Bienal más reconocida hasta la más alternativa, incluso algunas con menos recursos que la nuestra...

En medio de una crisis de los sistemas, del colapso del Medio Oriente, del aprieto económico de Occidente, unido a la emergencia de comunidades políticas de izquierda en Latinoamérica y las minorías de oposición a esos movimientos: ¿Cómo se inserta la Bienal de La Habana dentro de esta dinámica y, a su vez, cómo asimila todo esto ese comité de bienales que reúne a los curadores?, pensando que la Bienal de La Habana marcó pautas a nivel global a la hora de proponer temas, y se convirtió en un referente para las bienales del centro, que extraían de ella la lógica para armar las otras.

El tema de *Prácticas artísticas e imaginarios sociales* anticipó también muchas cosas. Maximiliano Gioni en la Bienal de Venecia estaba hablando de los museos imaginarios, y Documenta, de cómo pensar nuestro futuro. No estoy diciendo que nosotros seamos mejores que ellos. Cuando buscas lo que plantearon algunas bienales posteriores a la nuestra, como la de San Pablo o la de Estambul, te das cuenta de que algunas ideas ya las habíamos puesto en uso desde aquí. Algo importante en esta oncenena edición fue repensar la esfera pública, en el sentido más amplio del término. Y eso nos llevó a cuestionarnos hasta qué punto estos megaeventos funcionan o no con exposiciones frías y didácticas, y hasta qué punto una estrategia de colaboración interdisciplinar y participativa es lo que urge ahora. Por eso, esta última bienal ha sido muy difícil de cerrar, nos ha costado trabajo tomar distancia de ella.

El hecho de haber traído a grandes hitos de la historia del arte, Herman Nitsch, Marina Abramovic, ¿constituye un punto de giro en la política de la Bienal? En el sentido de que la Bienal de La Habana siempre apostó por los artistas del llamado “tercer mundo” o la periferia, pues estaba sirviendo de plataforma para visibilizar esas prácticas que quedaban al margen de los grandes circuitos expositivos internacionales.

La Bienal de La Habana no ha negado sus esencias. Eso es algo muy polémico. Creo que lo más importante es que los artistas vinieran a contaminarse. ¿Por qué pensar que la Bienal de La Habana tiene que ser solo un espacio para los emergentes, los desconocidos? El hecho de haber traído a estos personajes no quiere decir que nos apartemos de todo lo que se ha hecho. Pero lo interesante es que junto a esos hitos estaban Joelle Ferly, ya de las artistas del *performance* más importantes de Guadalupe: o Caja Lúdica –recentemente per-



mataron a dos integrantes de este grupo en las calles de Guatemala–; estaban también Marcos Agudelo, de Nicaragua; Tranvía Cero, de Ecuador; Humberto Vélez, de Panamá; Kathryn Smith, de Sudáfrica; Luc Foster, de Camerún; Steven Cohen, de Sudáfrica; Angela Ramirez, de Chile; Mariano Sardon, de Argentina; Max Rosado, de Puerto Rico; Rafael Ortiz, de Colombia... Serían muchos los que tendría que mencionar que responden a las estrategias fundacionales de este evento y que siguen estando en mayoría. Los artistas más reconocidos se integraron de forma natural al espíritu de lo que estaba sucediendo. No presentaron un altar de obras anteriores. Trabajaron dentro del contexto que implicó al público y a jóvenes profesionales de diferentes ámbitos del saber. La oncenena edición tampoco se centró solo en las grandes estrellas. Valeriano López, un artista español, me decía que lo original de la Bienal de La Habana es que rebaja a todo el mundo y los pone al mismo nivel.

Todos tenemos información sobre la participación de Cuba en la Bienal de Venecia: sin embargo, ¿qué pasa con el resto de las bienales o megaeventos en los que participa Cuba?, ¿por qué quedan fuera de los circuitos editoriales o de los medios de comunicación y prensa? Eso es clave. Nosotros tenemos un sitio web y un boletín. La gente no lee mucho este boletín, aunque debo reconocer el excelente trabajo de los jóvenes que integran su equipo editorial y de diseño, tampoco creo que eso baste. Es necesario darle publicidad a otro tipo de eventos, no solo a Venecia. Estamos conscientes de que hay una falta de información y que debemos suplirla. /

[Entrevistas realizadas por Anael Ibarra Cáceres, Andrés Álvarez Álvarez y Sandra Sosa Fernández]



poltrona mullida del artista que circula internacionalmente /

Ambivalencia del cuerpo imaginario/

Isachi Durruthy /

Decía Jerry Uelsmann que “la cámara es un medio fluido para encontrar otra realidad”. Y es cierto. Como herramienta de comunicación favoreció el desarrollo de nuevos lenguajes, de experiencias artísticas que, tras el impacto de la era posmoderna, se desdoblaron para satisfacer diferentes inquietudes.

En *Ambivalencia del cuerpo imaginario*, exposición de Cirenaica Moreira y Maira Ortins, presentada en la galería “El Reino de este Mundo”, la subjetividad de ambos discursos fotográficos confirman la idea mencionada. Por un lado se enfatizan el misticismo, los ritos que emergen de la esencia cultural carioca y, por el otro, se construyen personajes con un indudable poder evocador. Pero estas divergencias no impiden percibir el afán enigmático que subyace en cada representación. Existe un universo interior que se nutre de tradiciones ancestrales, ese es el que habita en la artista brasileña Maira Ortins. En obras como *Aqua viva com quimera sobre pacote de mar* o *Anflerfish fantasma com quimera I*, su puesta en escena reflexiona en torno a la vida, la naturaleza, el hombre. Les imprime una espiritualidad que traspasa el marco bidimensional al abarcar pequeñas piezas conformadas con metal, yeso, cera o vidrio. Aunque estas últimas no logran destacarse, por la desventajosa posición que ocupan en el espacio galerístico, resulta interesante la dimensión metafórica que les aportan al conjunto de fotografías de la artista.

En las instantáneas de Cirenaica Moreira, a diferencia de obras anteriores, el gesto corporal no se adjudica esa penetrante carga expresiva, pero su aproximación persiste en conjugar lo real con lo ilusorio. Las fotos exhibidas forman parte de la serie *Que*

tenga un carro y me lleve a Varadero..., son retratos seductores, coloristas y sofisticados. El llamativo vestuario y los “adornos” de sus personajes (tabla de planchar, jaula de pajaritos, lazos...) conforman facetas misteriosas, artificiales. El simulacro se despliega a partir de una apariencia anómala que no viabiliza la comprensión inmediata de ese referente visual, un modo de ser que deviene metáfora del sujeto inmerso en la vorágine social contemporánea.

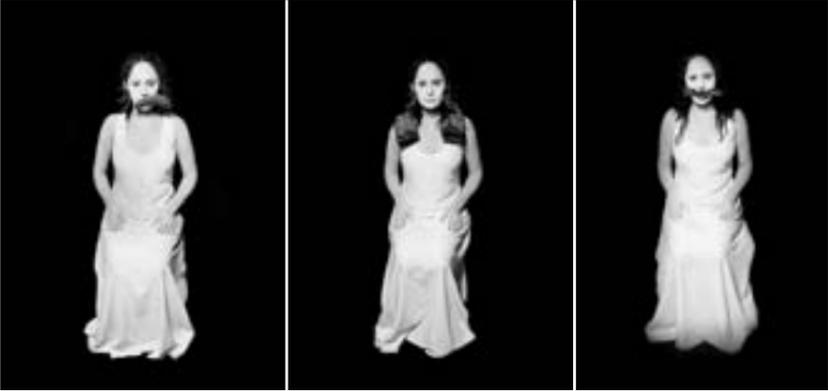
En *Ambivalencia del cuerpo imaginario* el lente muestra su capacidad, como espejo de autorreflexión subjetiva, obligándonos a desarrollar nuestras más diversas posibilidades de sentido. La utilización de fragmentos culturales, compenetrados con múltiples referencias alegóricas y personales, demandan un análisis más agudo por parte del espectador. Pero, tal y como refiere el crítico argentino Rodrigo Alonso, la particularidad de estos nuevos discursos, sus posibles y fructíferas lecturas en el marco global en el que se inscribe la fotografía latinoamericana, hay que buscarlos “en la precisa articulación entre lo visible y lo sugerido, lo evidente y lo latente, donde descansa la máxima potencialidad de esta práctica”. /

Maira Ortins / De la serie *Abissal, Anglerfish fantasma de bico azul* / Rag Photographique 310 g | 100% algodón / 80 x 110 cm / 2012 /

De la serie *Abissal, Anglerfish fantasma com lanterna azul* / Rag Photographique 310 g | 100% algodón / 80 x 110 cm / 2012 /

De la serie *Abissal, Medusa* / Rag Photographique 310 g | 100% algodón / 80 x 110 cm / 2012 /

> Cirenaica Moreira / De la serie *Que tenga un carro y me lleve a Varadero* / Impresión Lambda / 100 x 60 cm / 2012 /



Ares / *Adán y Eva* (diptico) / Acrílico sobre lienzo / 160 x 200 cm / 2013 /

Intra Corpora/

Barbara Beatriz Laffita /

Una concurridísima Villa Manuela acogió en la tarde del pasado 19 de julio la más reciente incursión pictórica de la larga y multifacética trayectoria de Aristides Hernández Guerrero, más conocido por el público como ARES. De su producción artística, además de por la calidad destacan, por la cantidad, sus creaciones en el ámbito de la historieta y el humor gráfico. Y en su caso, el cúmulo de trabajo resulta trascendental, ya que a pesar del tiempo que llevamos viendo obras de su autoría en el *Dedeté*, exhalan la misma lozanía, el mismo ingenio y la rotundez del estilo que lo identifica. Todas estas son divisas de las que puede enorgullecerse *Intra corpora*, título bajo el cual se exhibieron en la galería de la UNEAC hasta el mes de agosto siete piezas bidimensionales (una de ellas un diptico), y la novedad, una peculiar escultura.

Se trata de *Estrategia*, la “tridimensionalización” de un proyecto anterior. Tanto la solución de hacerla pender del techo como el emplazamiento que tuvo dentro del espacio galerístico generaban una gran tensión. El hecho de que ARES se aventure con la escultura nos confirma que estamos ante un artista con ansias de experimentar, pero ello no implicará el abandono de su “sello”. Tal cual aparece en sus obras gráficas, prima en *Intra corpora* la economía de medios. Aunque el color gane en protagonismo, todavía el dibujo, bastión de todo buen *humorista grá-

fico”, no cede del todo terreno. Ape-la, una vez más, a la cita intertextual: en uno de los lienzos (*Catarsis*) se apropia de la famosa obra de Hokusai, varias veces reverenciada por el arte cubano contemporáneo.

En esta oportunidad, también el hombre es el eje en torno al cual gira la reflexión. Sin embargo, son invocados aquí para tal objetivo los órganos internos –¿nostalgia u homenaje a su profesión primera, tal vez ambos?–, motivo poco frecuente en la plástica cubana. Tampoco faltan esos hombres corpulentos que, al decir de la crítica de arte Caridad Blanco de la Cruz (en las palabras para el libro *Ares. trazo consentido*) “fueron el recurso más evidente de un estilo en el manejo de la línea que se abría paso con vigor en el humorismo gráfico cubano, interesado en hacer un

humor inteligente y comprensible a un tiempo”. Esto último es, a mi juicio, uno de los aciertos de la muestra: a la vez que sonreímos, por ejemplo, con el cambio de lugar en los órganos de la “primera pareja”, reflexionamos en torno a la manera diferenciada en que hombres y mujeres nos proyectamos. ¿Es esto un mito o una realidad? ¿Se trata de un condicionamiento fisiológico o de una construcción social?

Mas el diptico *Adán y Eva* no es el único que puede preclarse de esa dualidad. En unos casos más claro (*Catarsis* o *Introspección*), en otros más elaborado (*Lleve todas mis cosas conmigo* o *El camino del cambio*) siempre nos llega el mensaje del artista. Ese afán comunicativo se percibe además en los títulos de las obras, los cuales dejan entrever, al

igual que el montaje, un profundo ejercicio reflexivo. En el recorrido que se hace desde *Catarsis* hasta *Paranoia* nos vamos adentrando en el complejo entramado de la psiquis que nos presenta Ares, hogar de nuestras ansiedades, turbaciones, frustraciones, ambiciones, miedos...

A fin de cuentas, pareciera que nos deja un mensaje pesimista, mas no, es un alerta sobre los derroteros que hoy sigue la humanidad. Esa humanidad que si bien se reinventa y emerge cada día, en ocasiones se autodestruye con idéntica intensidad. ¿Hacia dónde vamos? Una vez más el arte nos lanza esta pregunta. La respuesta está en nuestro interior, las “armas” que escogamos y como las utilicemos marcarán, irreductiblemente, el camino. /

>Fotografía cubana en China/

Los antecedentes e historia de la fotografía contemporánea cubana, sus manifestaciones actuales y sus principales exponentes fueron presentados al público chino por el director de la Fototeca de Cuba, Nelson Ramírez de Arellano.

Invitado por el Centro Latinoamericano y Caribeño de Beijing, el visitante ofreció un panorama de la fotografía cubana, un descubrimiento que fue comentado en la prensa nacional por primera vez en 1840. Ese país se convirtió desde entonces en uno los primeros de Latinoamérica en practicarla. Ramírez de Arellano, quien fue curador de la Fototeca de Cuba desde el año 2000 hasta ser nombrado su director en 2010, es conocido por su trabajo artístico como fotógrafo junto a su esposa Liudmila Velazco.

Para respaldar sus palabras, el director de la Fototeca mostró a los asistentes el trabajo de numerosos fotógrafos, comenzando por Pedro Pérez, recordado por su imagen de la joven República publicada en el periódico *El Figaro* el 8 de enero de 1899.

Ejemplos del trabajo de Korda, desde sus tiempos de fotógrafo de modas hasta convertirse en el conocido mundialmente por sus memorables imágenes del desaparecido Ernesto Che Guevara, entre otros, acompañaron la conferencia de Ramírez de Arellano.

Imágenes de otros que reportaron los primeros años de la Revolución cubana como Constantino Arias, Raúl Corrales y Osvaldo Salas, y de jóvenes talentos como Cirenaica Moreira, entre otros muchos, fueron presentadas a la audiencia reunida en el Centro ubicado en esta capital. /

[Fuente: Prensa Latina]

Aprovechar el delito para hacer arte: delincuencia igual-igual/

Julio César Llópiz /

Pocas veces encontramos, al menos en el patio del arte cubano, una pieza de video que implique lo *meta-videográfico* con bastante ambición, o sea, un obra en que la cuestión de la imagen en movimiento, acompañada de sonido o no (el video en sí), provoque o trate de provocar una serie de reflexiones, rituales, intercambios.

Nicolas Bourriaud ha hablado en sus textos, intervenciones, charlas y provocaciones (por qué no), de un tipo de artista en la era de la información, que actúa como un *mezclador* a manera de *DJ*, que recurre a materiales que no tienen que ver directamente –en términos de las Bellas Artes– con los pigmentos o materiales físicos en general que posibilitaban la construcción de la obra tradicional, sino con la publicidad, el diseño, las ciencias sociales, la economía y otras operatorias de la vida cotidiana, recurrentes en las obras que se podrían agrupar en lo que este autor ha denominado Estética Relacional[1]...

Yo diría que Francisco Masó a pesar de incorporar en las acciones de su mega-obra *Post PostProducción* las herramientas antes mencionadas, privilegia una: *el delito*. Lo digo sin

comillas porque muchas veces este flujo de información típico de Cuba en los últimos tiempos, implica la ilegalidad de algunas capturas, apropiaciones sin previo permiso del productor original e incluso la alteración intencional y arbitraria o producción sin autoridad legal de las interfaces de los productos que pone a circular: DVDs, paquetes de capítulos de series televisivas o *shows*... ¿La Estética Relacional tendrá algo que hacer a la hora de defender al artista que infringe la “ley” para hacer su trabajo?

¿Qué tiene de original el *Paquete de la Semana* de Francisco Masó? Que el muy cabr... encarnando un rol social como el del *banquero audiovisual*, sin aparentes mayores implicaciones, se las agencio para generar un *performance* bien orgánico de inserción e interacción, promocionar y hacer referencia a otras obras suyas. Todo parece encajar en lo meta-videográfico y a lo mejor Bourriaud se refiere a esto con lo de “invención de itinerarios a través de la cultura.”[2]

De momento, dejo a consideración de ustedes la definición de si Francisco es *el consorte de las películas*,un *artista*,un *cuantapropista*, dos de estas cosas, una o las tres... Ah!!! Y miren a ver cómo les va con esta ecuación que a mí, ya me duele la cabeza...

Deja ver si Francisco me consigue los capítulos que me faltan de *Game of Thrones*.

ECUACIÓN:
PRODUCCIÓN-CONSUMO vs. RECEPCIÓN-PRODUCCIÓN = productor -> receptor -> receptor-productor -> nuevo receptor. /

^[1] Hilga Montalván. De la Estética Relacional a la Pos-producción: el camino de las prácticas artísticas en la cultura inmaterial según Bourriaud. Revista digital Artcrónica. No. 2, 2012.

^[2] Ibid.


Francisco Masó /

en piel de gour met /



A cargo de frency /

Desde comienzos de este siglo venimos experimentando dentro de las prácticas artísticas una serie de giros en torno a las herramientas y las morfologías vinculadas con otros medios que no se deben a la tradición. Es de este modo como muchos concebimos la utilización de los mismos en el arte: un vasto campo que entre el 2001 y el 2003 se asoma en ciernes para el panorama del arte cubano contemporáneo. Luego de esos años, varios pudimos comenzar a hablar y comentar con más voz —aunque parcialmente— desde los llamados Nuevos Medios.

Sus pioneros en nuestro contexto los hallamos en creadores como Luis Gómez, José Fidel García *710*, Ernesto Leal, Antonio Margolles, Lázaro Saavedra, entre otros artistas que gradualmente se hacen conscientes herederos de esas precedencias como Rewell Altunaga, Mauricio Abad, Kevin Beovides, Lainier Díaz, Carlos José García, Jairo Gutiérrez, Dennis Izquierdo, Marcel Márquez, Yusnier Mentado, Randy Moreno, Levi Orta, Naivy Pérez, Milton Raggi, Celia y Yunior, *et. al.*

Se considera que el mayor porcentaje de las producciones artísticas, casi un setenta, se mueven dentro del campo pictórico y otros medios tradicionales como la escultura y el grabado. Entonces un presunto treinta por ciento de la creación se realiza dentro de otros modos como la fotografía, la *performance*, el video, la instalación... y otros medios que usan la tecnología como herramienta y generadora de nuevos contenidos. Con el empleo de *hardware* más estándares en sus comienzos, y otros gradualmente desarrollados para el campo del arte, con el uso o creación de *software* y sus posibilidades programáticas, luego con la combinación de medios que parten de esas plataformas, además de percibirse como un espectro de instrumentos expresivos, se ofrecen otros niveles, conceptos y problemáticas en consecuencia con sus códigos lingüísticos y morfológicos: aportándose algo más que lo meramente instrumental. Pero ello ocurre en la menor proporción del arte actual, curiosa y paradójicamente una de las zonas más interesantes en cuanto a exploraciones, comentarios y tópicos dentro del arte contemporáneo.

Esto genera en otros creadores, algunos ya establecidos y otros más jóvenes, una sensibilidad o interés por adentrarse en las posibilidades que ofrecen estas herramientas que emergen. En medio de esta inmersión en otras modalidades expresivas se evidencia otro desfase entre el campo de la teoría y la crítica respecto a estas prácticas. Entre esa necesidad de un nuevo entrenamiento por parte de la crítica y la teoría, de una alfabetización diferente del campo, los creadores detentan un nuevo conocimiento que se mueve entre lo teórico-práctico y se democratiza el proceso mismo, en la medida que, aun respetándose el sentido autoral, puede ser usual el trabajo a varias manos en función de una obra específica. Estos elementos han ido penetrando, hasta ahora timidamente, en el conocimiento del campo académico cubano, encargado de historiar, determinar y valorar el arte.

Algo que late dentro de estos nuevos procesos está en relación con los modos de nominarlo. En nuestro criterio empleamos los términos Nuevos Medios o *New Media* para englobar un conjunto de operaciones artísticas que parten del universo electrónico e informático aplicado al arte. Pero esta denominación no resulta suficiente al notar que lo "nuevo", con el tiempo y la legitimación, pasa a ser "viejo". Si durante los años sesenta del siglo XX el video arte se constituyó, junto a otros modos como el arte de acción y la *performance*, como parte de los nuevos lenguajes, ya en el año 2013 estos son parte del *Media art*, pero no del *New Media art*. Si se continúan comprendiendo bajo una gran "sombrija", se debe en última instancia a sus cercanías de lenguaje, técnicas y morfologías: por sobre todo debido a una razón metodológica y formativa vinculada con los enfoques para la enseñanza y propagación de estas modalidades. Es por esto que, en la búsqueda de un modo de designar a estas expresiones que resultan "nuevas", consideramos más pertinente hablar de Medios Emergentes o *Emergent Media*: en la medida que incluye de una manera más flexible lo "nuevo" con lo que se experimenta sin desdorar el empleo de otros recursos. /

10 >



Yunior Acosta / *Creación* / Resina / 64 x 22 x 10 cm / 2013 /
pág. siguiente /
Maestro de cocina / Resina y metal / 68 x 30 x 19 cm / 2013 /
El elegido / Resina y plumas de gallo / 62 x 20 x 50 cm / 2013 /

Crear la vida y el arte..., el método de un joven poeta/

Daleisy Moya /

Aconseja Rilke a un iniciado en la empresa poética, en una de sus más bellas cartas:

No escriba versos de amor. Rehúya, al principio, formas y temas demasiado corrientes: son los más difíciles. Pues se necesita una fuerza muy grande y muy madura para poder dar de sí algo propio ahí donde existe ya multitud de buenos y, en parte, brillantes legados. Por esto, librese de los motivos de índole general. Recorra a los que cada día le ofrece su propia vida. Describa sus tristezas y sus anhelos, sus pensamientos fugaces y su fe en algo bello; y dígalos todo con íntima, callada y humilde sinceridad.[1]

La idea de renunciar o evitar el tratamiento de cuestiones demasiado trascendentales constituye un temor (devenido "sentido común") que embarga no solo a jóvenes pensadores o creadores noveles, sino también a la gran mayoría de la intelectualidad de nuestro tiempo. El fenómeno es completamente lógico en tanto los niveles de especialización se vuelven cada vez más altos y las áreas de estudio más restringidas. La tendencia investigativa se direcciona hacia el interior de los microprocesos, hacia el desmontaje minucioso de sus variables, fases, modos de comportamiento. Una suerte de metodología estructuralista convoca al abandono de tópicos demasiado

insondables, inaprehensibles por su vastedad. El pánico al pecado de la superficialidad, a la ligereza del procedimiento crítico y/o a la insustancialidad de conclusiones, impide el acercamiento a aquellas cuestiones que, a través de la historia del pensamiento humano, han sido inquietudes perpetuas. Nunca han tenido tal vigencia, extensión y estricta aplicación los consejos que Rilke dirigiera a "un joven poeta".

La necesidad de penetrar en los intersticios más angostos de cuanto nos preocupa en este instante, ha convertido las búsquedas de corte trascendentalista, filosófico, no ya en territorios inaccesibles y preteridos, sino en posturas fuera de moda, ridículas, improductivas. Solo unos pocos osados asumen el riesgo que semejante empresa conlleva. De ellos una buena parte fracasa en sus propósitos y confirma la teoría de que es mejor alejarse de semejantes intentos, el resto produce obras maestras. Podría decirse que uno de esos creadores que poseen en la grandeza de acercarse a problemáticas de esta naturaleza desde una humildad inusitada es Yunior Acosta (Yimmy). La clave de su éxito radica precisamente en el equilibrio que se establece entre la robustez de su discurso artístico y la fuente pristina desde la cual emanan sus reflexiones.

El quehacer de Yimmy se halla signado por su sencillez

El asunto de la creación es un tópico constate en las reflexiones humanas, no solo porque necesitamos saber de dónde venimos o cuál es nuestro origen, sino porque esa procedencia determina lo que somos y estructura nuestra existencia. De ahí la importancia de los relatos fundacionales, esos axiomas (religiosos o científicos) a partir de los que podemos y necesitamos trenzar el sentido de nuestra vida. En esta oportunidad la muestra pondera otro tipo de relatos, aquellos que se centran en la pequeñez, en la belleza de lo que nace del propio ser humano. Es esto lo que más interesa a Yimmy, y lo implementa sin poses afectadas, sin pretensiones de trascendentalismos. La humildad, sencillez y el tono lúdico que atraviesan el proyecto nos permiten entender que lo divino se manifiesta, sobre todo, en las cosas que somos capaces de producir. El discurso curatorial señala de esta forma que también nosotros somos encargados de articular nuestro camino; lo que somos y a dónde vamos es responsabilidad nuestra.

El carácter celebratorio de la obra del hombre (y su belleza) queda demostrado cuando Yimmy canoniza la figura de su padre mediante su representación escultórica en un busto de resina y metal. La tipología del busto, como sabemos, se destina para héroes y personajes históricos de relevancia, de manera que este gesto desacralizador y profundamente humanista indica la lógica que comporta la exposición toda. A esto se suma el título de la pieza, que es, a su vez, el que da nombre a la muestra: *Maestro de cocina*. El padre se instaure así como protagonista, no solo del proyecto curatorial, sino de la existencia del propio artista, un hombre común, sin grandes hazañas, responsable no obstante del acto maravilloso de otorgar vida. No hay mayor evidencia de grandeza que entender y valorar la dimensión especial que posee cada persona.

Una serie de piezas de la exposición conecta con el espacio de la simbología judeocristiana, de los pasajes bíblicos. Sin embargo, su objetivo, más que ponderar una forma específica de concebir la creación, es el de demostrar la estrecha relación que se establece entre sus principios conformadores y las dinámicas terrenales (entendible en tanto toda religión es resultado de la construcción humana). Este es el caso de las grandes copas, doradas por dentro y desprovistas de afeites en su exterior. Así también de las obras que representan huesos, solos y sostenidos por manos (las tres se titulan *Creación*). Ambos elementos (huesos y manos) entran a dialogar entre sí en estas piezas y con toda la tradición genésica de Occidente.

Del polvo emerge el hombre, mas la mujer lo hace de una costilla. El hueso adquiere así un carácter dual, sacro y pagano, es la materialización de la gracia de Dios en un elemento intrascendente. Es la evidencia de la grandeza divina. Las manos, por su parte, serán el vehículo de consumación del nacimiento humano. En ellas se halla la energía creativa, vienen siendo el punto de encuentro entre el hombre y Dios. Nuestro destino está en sus manos, nuestra vida, nuestras súplicas. Las manos son nuestro nexo con aquel que con sus manos nos conformó. La más clásica de las representaciones plásticas de la creación humana es precisamente aquella de Miguel Ángel (*La creación de Adán*) en la que Dios transfiere a través de su mano derecha (específicamente de su dedo índice) la vida al cuerpo inanimado de Adán. Un poco de este pasaje reaparece en algunas piezas de la muestra, solo que la figura humana es sustituida por huesos, y la divina por las manos. Ahora bien, en la medida en que somos creados a imagen y semejanza del ser supremo se descubren en nosotros sus modos de hacer, los reproducimos. Por esto son las manos metáfora del trabajo, del esfuerzo, de la creación del hombre. A través de ellas construimos nuestro mundo. Ambos símbolos se mueven así a niveles diferentes, mas discursan, en esencia, sobre un fenómeno común.

Es interesante, asimismo, que todos estos elementos se encuentren insertos en medio de ese otro relato paralelo en el que Yimmy gusta en distenderse, que está relacionado con entender la creación también como resultado de mezclas, cruza-



mientos, fórmulas combinadas de lo que conocemos, somos, y

de aquello que soñamos. En este punto sus posturas se mueven por otras áreas, más conectadas con la generación de sentidos desde el pensamiento, desde el arte. La muestra rememora una gran cocina en la que un maestro cocinero (interpretado por actores diversos en función del discurso que nos interesa potenciar) cuece su propio constructo. Una vez más el proceso creativo se nos presenta desde una perspectiva sencilla, conteniendo, no obstante, una serie de reflexiones de gran hondura y complejidad que pueden trascender el marco del referente primero (lo que no quiere decir que este no tenga, o pueda, estar contemplado en el consumo de la pieza).

Resulta que Yimmy en esta muestra, acaso sin proponérselo, asume y rechaza a una vez los consejos de Rilke. Si bien se acerca a un fenómeno de insondable complejidad, lleno de respuestas, sentidos, variantes, lo hace desde una autenticidad que no deja espacio para caminos erróneos. Criterios diversos, puede ser, posiciones, concordancias y desacuerdos, pero en ningún caso es pertinente hablar de equívocos. Su palabra es demasiado suave (aunque segura), sin intenciones de imponer, de tener la última de las verdades. A la manera de ese grande (y una vez más vuelvo al gran poeta checo), Yimmy ha hablado con "íntima, callada y humilde sinceridad". /

[1] Rainer Maria Rilke. *Cartas a un joven poeta*. En: http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cartas_a_un_joven_poeta.htm (Consultado el 20 de agosto de 2013).

Las urdimbres conceptuales del Appaloosa/

Shirley Moreira /

Cada obra de arte describe un espacio nuevo, un mundo plagado de historias destinadas a increpar al espectador desde lo polisémico de su discurso. Glauber Ballesterero parece estar consciente de ello, sin embargo, no limita su propuesta a un diálogo lineal con el receptor. Explaya sus posibilidades imaginativas y va mucho más allá, reforzando la capacidad conceptual de sus piezas con la creación de un espacio enteramente ficticio para ellas.

El artista ha decidido nombrar *República Honoláica del Dermis Cromopilato* a ese lugar que existe en su mente y en la de los espectadores. Lo concibe (y así lo percibimos) como un espacio ideal, casi mágico, donde el tiempo parece haberse detenido para ceder paso a la pureza. La exposición *Spin En Cuba-Appaloosa*, exhibida en la Galería Servando del 6 al 25 de septiembre del presente año, cuenta como una de las sesenta y cuatro experiencias que componen este sitio devenido frontera entre la imaginación y la realidad.

Glauber apuesta por el blanco como motor impulsor de su trabajo. La frescura que este transmite hace que nos despojemos de patrones identitarios preconcebidos y nos adentremos en este mundo destinado a patentar otras realidades. En esta ocasión, Ballesterero continúa con la heterogeneidad creativa que le caracteriza y presenta un conjunto de fotografías, dibujos, grabados, videoarte e instalación que discursan sobre los límites entre la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo natural y lo artificial.

En tal sentido, la instalación denominada *Histrionic Limbo* (2011) ofrece la bienvenida al espectador desde el espacio central que ocupa en la galería. El artista muestra con esta pieza la composición molecular de un pigmento específico, un blanco personalizado que denomina *Appaloosa*. Este color devendrá constante en sus propuestas, en las cuales se aleja de los reiterados comentarios sobre la raza negra y sus problemáticas a nivel global, para sondear diferentes aspectos relacionados con la raza blanca.

En este ambiente pálido, que mas que emitir frialdad deviene fuente constante de luz, ocho fotografías buscan ansiosas las confrontaciones con el público. Todas muestran los rostros de personas de diferentes e-

des. Sus identidades no importan, solo el hecho de haber sido concebidas por madres clínicamente muertas, mantenidas con vida artificial hasta el momento de dar a luz. Son imágenes estremecedoras, expresiones inquietantes que tal vez intentan encontrar respuestas a las interrogantes que emanan de la desconcertante relación que puede existir entre la vida y la muerte.

Esta línea discursiva se refuerza con la única pieza videográfica presente en la exposición. A partir de la ya advertida estética de blanqueamiento, se muestran imágenes de las mismas personas que aparecen en las fotografías, pero esta vez se les preguntan sus opiniones sobre la vida, la muerte, y lo que puede ser o no artificial. El momento de las respuestas se ha omitido, solo podemos ver el instante en que dichos individuos piensan sobre ello. Los rostros continúan siendo inquietantes, y el silencio al que el artista los somete hace que nos adentremos en una relación de intimidad muy grata con la obra. Resulta inevitable que terminemos, frente a esta, cuestionándonos los mismos aspectos que atañen a sus protagonistas.

Glauber busca ser cada vez más incisivo en sus cuestionamientos. Por ello desempolva las memorias de la historia del arte y presenta ocho dibujos inspirados en grabados del siglo XVIII. Son todos imágenes de fragmentos humanos (cadáveres posiblemente) que igualmente se hallan relacionados con la gestación y el nacimiento: cuerpos desmembrados que resultan impresionantes a la vista, que continúan discursando sobre las conexiones entre la vida y la muerte, o sobre la fuerza de la vida ante lo inevitable de la muerte. En esta interpretación posible, sin embargo, resulta importante no perder de vista que la alusión constante a ambos estados se halla estrechamente vinculada a ciertos cuestionamientos relacionados con la condición de artificialidad, la cual puede manifestarse de muchas maneras en la vida de un individuo.

La exposición en su conjunto no busca establecer dogmas. Todo es posible en la *República de Ballesterero*, tanto la existencia absoluta de la raza blanca como la posibilidad de discursar sobre la muerte empleando el blanco como bandera. Glauber ha encontrado un camino autónomo y sumamente fértil para desplegar la creación artística, esperemos que sepa aprovecharlo en aras de tornar cada vez más sólidas sus propuestas. /

Glauber Ballesteros / *Histrionic Limbo* / Instalación / Dimensiones variables / 2011 /

ST / Instalación. Serie de ocho estandartes, grabado sobre Leatherette / Dimensiones variables / 2011 /



11 >



la Fracción

[La Fracción es un espacio para obras de arte en sí mismas dentro del tabloide. Estas no constituyen ilustraciones aunque están pensadas para que circulen en un soporte seriado e impreso.] [El retrato que encabeza la sección es un híbrido de los artistas que publican en ella: camuflaje de cualquier fracción que se respete.]

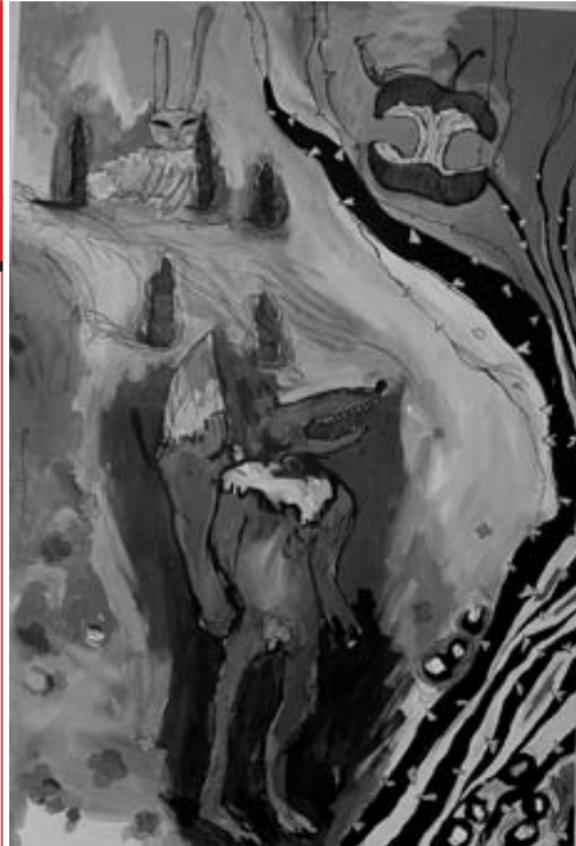


Ser reflexivo es tener un gran espacio... un momento espacio vital... cada artista

[Vornel Martínez]



[Julio César Llopiz]



Lizbeth Ledo / *El dialecto del lobo gris y Conejos de Carroll*, de la serie *El Mundo de la Princesa Triste* / Acrílico y grafito / 2012 /

Treinta años de un salón/

Virginia Alberdi /

Como cada año la ciudad de Cienfuegos es centro de conmemoraciones, y entre ellas se inserta el Salón Provincial 5 de Septiembre, un espacio para las Artes Plásticas que en esta edición arriba a su aniversario treinta. El Salón es un reflejo del momento actual, treinta y tres obras, de ellas una fotografía, un performance, un video, dos esculturas, cuatro instalaciones, catorce pinturas y siete grabados, tras el paso del Jurado de Admisión. Con posterioridad la selección de las obras a premiar estuvo a cargo del Jurado integrado por: los artistas Nelson Domínguez y José A. Vincench, el crítico y curador Andrés D. Abreu, y los especialistas de Instituciones Yadirá Góngora, del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, Guillermo Pérez, de Génesis Galerías de Arte, y Virginia Alberdi, de Artcubano Ediciones.

Tras la deliberación se otorgaron tres menciones: a *De lo invisible visible*, una serie de linografías de 50 x 62 cm c/u, de la joven Jennifer Delgado; una pintura de gran formato (162 x 2000 cm) ejecutada en acrílico sobre lienzo, *El mejor ángulo del cielo*, de Mayling Hernández Monzón, y el performance, de Amet Laza Muñoz, *Me sentaré a meditar*. El único premio entregado correspondió al conjunto de obras presentadas por la pintora y grabadora Lizbeth Ledo García, las tres ejecutadas en acrílico y grafito sobre tela: *El dialecto del lobo gris*, *Conejos de Carroll* y *El Rey del Circulo Tercero*, todas de la serie *El Mundo de la Princesa Triste*, de 2012, que según el acta del jurado se destacan por lograr una poética personal y sugerente en el uso de una manifestación como la pintura, de larga tradición en las artes visuales, con un lenguaje e intenciones expresivas coherentes en el conjunto de las piezas presentadas. La Galería Los Oficios y el Taller de Gráfica Contemporánea otorgaron el premio Los Oficios al cienfueguero Julián Espinosa (Wayacán), quien presentó la instalación *Homenaje a las mamitas*, consistente en la reproducción de una obra del artista en el taller. Como parte de las acciones programadas para este Salón se desarrolló un encuentro con estudiantes, profesores, críticos y especialistas de Arte con los integrantes del Jurado, la presentación de los tabloides *Noticias de Artcubano* de los meses junio y julio, y se inauguraron dos muestras expositivas en la Galería de la UNEAC del fotógrafo Ricardo Rodríguez y de Andrés D. Abreu. /



María Lucía Bernal/

En el año 2006 se funda el centro cultural Vitrina de Valonia, de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, con el objetivo de promover la cultura belga y estrechar los lazos de hermandad y cooperación entre ese país europeo y Cuba. Con la orientación de la Dirección de Patrimonio Cultural, la institución desarrolla un intenso programa sociocultural con especial interés en la atención a niños, adolescentes y jóvenes.

A partir de la temática de la historieta, como exponente del patrimonio cultural de Bélgica y elemento de fuerte tradición en Cuba, se ha diseñado un programa que incentiva, en los diferentes públicos, el conocimiento sobre el llamado noveno arte. Además, posee la única biblioteca del país especializada en el tema, de obligada referencia para estudiosos, artistas e interesados en la historieta.

Entre las principales acciones culturales que realiza este centro figuran: conferencias, exposiciones, talleres para niños, adolescentes y jóvenes, encuentros con profesionales de la historieta tanto nacionales como extranjeros, presentaciones de libros, proyección de audiovisuales relacionados con el comic, pequeños conciertos y servicio de biblioteca.

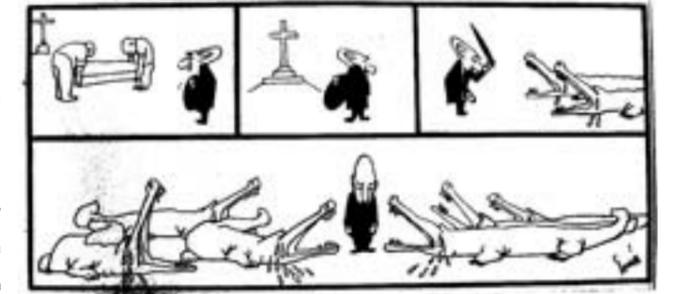
- BIBLIOTECA ESPECIALIZADA EN HISTORIETAS /**
 Por ser la única de su tipo en Cuba, la biblioteca tiene como principal objetivo promover el género de la historieta como parte del patrimonio histórico-cultural. Su fondo bibliográfico está integrado por más de mil títulos divididos en las siguientes colecciones:
 - *Historietas Infantiles*
Historietas para Adultos (aventura, policiaco, suspenso, ciencia ficción, fantasía y humor)
 - *Referencia* (información teórica y técnica sobre historieta para amateurs y profesionales)

- *Hemeroteca* (revistas sobre comic)
 - *Audiovisuales* (animados, películas y documentales relacionados con el noveno arte)
 - *Historietas en formato digital* (disponibles para todos los interesados)
 - *General* (sobre cultura belga)

- ESPACIOS HABITUALES /**
 - *Te presento a...* (el segundo martes de cada mes)
 Espacio de intercambio dedicado exclusivamente a la historieta, donde los lectores de la biblioteca –niños, adolescen-

tes, adultos o especialistas del género– presentan series y personajes de comics.
 - *Tesoros de Bélgica* (solo durante el Aniversario de la institución, la Semana de la Francofonia y la Semana Belga)
 Conferencias y talleres impartidos por profesionales belgas y cubanos con el objetivo de difundir aspectos interesantes de la cultura belga.
 - *Muestra del mes*
 Exposición bibliográfica temática que varía de un mes a otro en función del tópico del programa cultural correspondiente. /

Centro Cultural Vitrina de Valonia/



[Izquierda] *Supertiñosa*, guión: Marcos Behemaras, dibujos: Virgilio Martínez, Revista *Mella*, 1959 /
 Fragmento de página de *La última sonrisa*, guión: África, dibujos: Orestes Suárez / 1986 /
 [arriba] *Sabino*, Rafael Fornés / 1962 /

Un cíclope que se mueve a paso firme/

Alain Cabrera /

Paralelo a la insuficiente labor que desarrollan algunas instituciones estatales con el fin de estimular el quehacer fotográfico en las nuevas generaciones, y debido en lo fundamental a la inexistencia de un centro de estudios que se dedique a la enseñanza de la fotografía, han surgido gradualmente espacios de iniciativa propia que intentan –en la medida de sus posibilidades– suplir dichas carencias. Pioneras en su tipo destacan en la capital habanera la *Academia de Artes Cabrales del Valle*, de Rufino del Valle y Ramón Cabrales; la *Escuela de Fotografía Creativa de La Habana*, fundada por Tomás Inda; y la tercera en todo el país, radicada en Sancti Spiritus, la *Academia de Artes "El Garaje Fotográfico"*, por el fotógrafo Álvaro José Brunet. Cada una de ellas con un amplio programa de actividades que abarca cursos básicos y especializados así como conferencias sobre los más diversos temas impartidos por experimentados profesores y artistas del lente. A estas nuevas estrategias concebidas para fomentar el aprendizaje de la fotografía, se han ido sumando otros proyectos que, de una forma u otra, estructuran mecanismos teórico-prácticos mediante talleres, concursos, encuentros de participación y demás que sirvan de estímulo al público interesado, a la vez que constituyen una plataforma promocional para dar a conocer a los nuevos artistas. Uno de estos espacios, denominado *Cicllope* en homenaje a un encuentro[1] que tuviera su sede en el Centro Pablo hace unos años, se inauguró recientemente en el Centro de Artes Plásticas y Diseño *Luz y Oficios*.

En entrevista con uno de sus organizadores,[2] Yuri Obregón, quedaron resumidos los preceptos que idearon la creación de dicho proyecto. *"Cicllope surge en el mes de julio de este año y aunque ya lo teníamos en mente desde hacía tiempo aun faltaba, por un lado, crear las condiciones de espacio y organización, y por otro, queríamos concebir bien cómo llevarlo a cabo... Nosotros dentro del Colectivo f8, además de trabajar como grupo creativo también nos proponemos dar a conocer la obra de otros artistas jóvenes principalmente y que estos sean capaces de defenderla frente a un público, de ahí la urgencia de comenzar cuanto antes. Entre los objetivos de este espacio está mostrar en toda su amplitud el devenir de la fotografía cubana mediante una selección de la producción de los artistas invitados, sin*

importar su formación o el tiempo de trabajo, incluso sin importar la madurez o el rigor técnico que demuestre la obra."

Apenas con tres jornadas –ya que tiene lugar los segundos martes de cada mes– *Cicllope* ha constituido un modo muy peculiar de disponer sus encuentros. Primero escogiendo un grupo de artistas, cada uno con veinte piezas en formato digital para su presentación y todo esto englobado en un tema unificador que cambia todos los meses. Una de las ventajas de exhibir la obra de tal forma (proyectada en una *data show*), es que no se hace necesario gastar recursos en impresión y montaje, lo que incentiva y posibilita los deseos de participación de los fotógrafos que pueden llegar a repetirse en algún momento según la temática escogida.

"Inicialmente pensamos invitar a cinco artistas para que exhibieran sus trabajos, hablaran de cómo lo hicieron, quienes son ellos mismos, y que intercambiaran opiniones con los concurrentes. Así, en el primer encuentro aglutinamos a los invitados únicamente por las características en común que tuvieran sus obras, sin otra concepción, solo artistas con una obra más sólida. Ya la segunda vez se dedicó a la fotografía documental y dentro de ella a diferenciar los que suelen capturar la foto en la calle y los que manejan una idea predeterminada y salen luego a buscarla o elaborarla. En principio era eso, pero nos percatamos que no siempre funciona el debate ya que el público a veces es más callado y otras más participativo, entonces decidimos agrupar los encuentros por temáticas de modo que resultaran más atrayentes. El siguiente fue el de las mujeres fotógrafas. Muy bueno por cierto, porque se presentaron excelentes fotografías y funcionó bastante bien."

Con la experiencia adquirida con el paso de los meses y la inserción de las temáticas, la selección de artistas y obras se incrementa progresivamente pues no son pocos los aspirantes a ser incluidos, y aunque no siempre fue así, lo positivo es que ahora *Cicllope* cuenta con un banco de imágenes que le facilita en gran medida la estructuración de cada espacio, además de que le sirve para poner en práctica nuevos trazados que refuerzan el perfil educativo que, sin lugar a dudas, posee.

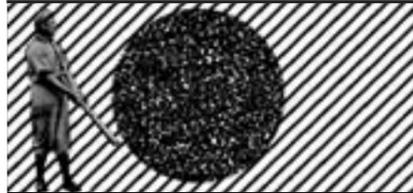
"Al comienzo era difícil preparar una sesión, pues la gente, por desconocimiento, aun estaba reacia a participar, entonces nos acercábamos a quienes conocíamos y sabíamos que tenían una obra de calidad para invitarlos, pero ya en este momento se nos acercan personas con su dossier, por ejemplo, ya

hemos visto a tres artistas que abordan la fotografía abstracta y estamos pensando que de ahí puede salir un buen tema para una venidera cita... Así vamos haciendo, de a poco, un catálogo de artistas, algunos con varias facetas, lo cual enriquece las posibilidades de invitarlos más de una vez... No escogemos por nombres ni por *curriculum* sino que estamos abiertos a cualquiera que haga y quiera mostrar sus fotografías. Lo que sí tratamos de mantener es una organicidad curatorial con obras que conserven siempre el mismo nivel, ya sean trabajos más profesionales u otros que evidencian un pleno desarrollo, así se evitan comparaciones y competitividades, además el público las asimila mejor."

"...Conjuntamente con la labor divulgativa que mantenemos en favor de dar a conocer a los artistas más jóvenes *Cicllope* sirve de medidor para saber por dónde transita la fotografía contemporánea, los puntos en común y las diferencias de estilo y temporales. En ese sentido también puede verse como un proyecto pedagógico, ya que de esta manera aprendemos todos propiciando el diálogo y la polémica constructiva. En el segundo encuentro participó un artista y profesor del ISA que brindó sus conocimientos sobre cómo concebía sus obras y esto motivó mucho a la gente. Por tanto deseamos próximamente, entre charla y charla, invitar a curadores, críticos, teóricos y fotógrafos reconocidos que estén dispuestos a compartir lo que saben." Según indica la invitación digital que circula –con no pocas vicisitudes– via *e-mail* para dar promoción periódica del evento, *Cicllope* abre sus puertas a todo lo relacionado con el lenguaje fotográfico esencialmente, lo cual infiere que también ofrece un espacio a los artistas que sin ser propiamente fotógrafos la utilizan como soporte para crear sus obras: sean videos, instalaciones, pinturas, etcétera. Algo muy loable y que augura muchas más ediciones de un proyecto que se mueve con paso firme. /

[1] Estos pocos encuentros estuvieron dirigidos por el fotógrafo Alain Gutiérrez, pese a resultar muy interesantes y gozar de una buena aceptación por parte del público no mantuvieron su periodicidad hasta que desaparecieron definitivamente.

[2] Entre los creadores de *Cicllope* también se encuentran Dany del Pino, Yoanni Aldaya, Yomer Montejo, Rodney Batista, Javier Alejandro Bobadilla, Lourdes Bermúdez y Yansé Clemente, todos fotógrafos e integrantes del Colectivo f8.



Bola Franca

A cargo de Héctor Antón /

Provocar un accidente y quedar bajo las ruedas. Este gesto resulta imperdonable, y hasta una conjura de necios en los tiempos que corren.

¿Qué sería más conveniente para un artista de la diáspora? Un exilio militante o una mudanza con los papeles en regla. Un "repatriado" del mercadeo sonoro dijo que "el medio es la solución". Cuando el retorno suena, fracasos o decepciones trae.

Si la neurosis identitaria puede conducir al manicomio periférico, un "turista cubano con problemas de identidad" puede extraviarse en el limbo cotidiano de una búsqueda global y transformarse en un globo que planea a ras de tierra. Como advertía un cronista en fuga empujando el látigo de la retro-nostalgia: "Todo turista, aun renuente, es inocente".

Cotizar una producción invendible en el "no-lugar" es una patología hereditaria de mitómanos delirantes. Moraleja: hay que construir bombas de tiempo para que exploten en el momento oportuno.

En sentido contrario, la fortuna de gustar y expandirse comercialmente (sin restricciones académicas ni densidad sincrética) es una de las virtudes del neoespressionista Carlos Quintana (La Habana, 1966). Repetición como gesto automático, libretinaje *underground* o artimaña como garantía de éxito.

En una fiesta *cult* del gremio plástico, un pintor de mujeres viciosas preguntó: "¿Y qué le ven a Carlos Quintana?". Entonces se imponía recordar un epílogo famoso del poeta Ángel Escobar, hastiado de la inflación posmoderna: "¡ A mí déjenme tomarme tranquilo mi cerveza !".

Un artista valioso debería inclinarse por negociar su autonomía a un precio elevado.

El arte no es de nadie. El arte no se enseña. El arte no tiene nada que ver con la democracia. Solo urge atesorar el poder de la imaginación.

La falsa distracción es un recurso de los timadores del arte contemporáneo. Pero sucede que el despiste estratégico (o la mala suerte) les impide a muchos perpetrar la gran estafa.

El virtuosismo formal es la soga capaz de maniar a un conceptualista de tendencia retiniana.

En el paroxismo de su virtualidad, el arte contemporáneo restituye una antigua fábula del Rey loco que salió a la calle desnudo y nadie se atrevía a confesar lo que veía. O, peor aún, aseguraban que iba vestido. /

Agua al dominó. Geopolíticas del arte y líneas de fuga [Cuba, España y más allá] /

Suset Sánchez /

En diciembre de 2009, Gayatri Chakravorty Spivak dictó en el CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo) de Murcia el seminario *La cuestión de la subalternidad*. Más allá de los planteamientos suscitados sobre la noción de subalternidad y de advertir las limitaciones de los estudios postcoloniales como un modelo teórico desde el cual explicar nuestra contemporaneidad, la pregunta central del seminario exploraba los motivos por los cuales solo recientemente Europa presta atención a la cuestión de la subalternidad, si es este un debate que se aleja varias décadas hacia el pasado. Algunas posibles hipótesis que responderían a esa interrogante se podrían deducir de la afirmación de Spivak de que parece no observarse ninguna diferencia entre la "benevolencia" colonial y la que Europa profesa a los nuevos migrantes.

Esto reposiciona en la palestra de la discusión la cuestión de la subalternidad y lo transnacional. De modo reiterativo, Spivak lanzó una pregunta fundamental: ¿Qué está en juego? Quedémonos entonces con esas incógnitas en mente y anotemos varias situaciones relacionadas con el puzzle de las nuevas cartografías geopolíticas en un planeta cuyos mapas han cambiado de color, tales como la redistribución económica y política del mundo a partir del colapso de las experiencias de los socialismos de Estado en Europa del Este, el crecimiento de los movimientos migratorios, o la obscuridad de un sistema de "tolerancia represiva" a través del cual lo "emergente" se asimila como "alternativo" en vez de "oposicional". Estas situaciones o percepciones sistémicas apenas resultan algunas de las caras de una poliédrica y compleja estructura social, económica y política que en tiempos de "crisis" potencia la condición subalterna, amplificándola en esta suerte de "sur global" en el que habitamos. Pero añadamos a esos hechos otra variante que atañe directamente al contexto cubano: a principios de los 2000, la administración del republicano George W. Bush recurrió al embargo hacia Cuba, prohibiendo los viajes culturales y académicos y restringiendo la concesión de visados a profesionales cubanos para viajar a EE.UU. Ello repercutió en la cancelación de exposiciones, residencias, etc., y en una paulatina pérdida de segmentos del mercado norteamericano, con el consiguiente desplazamiento de los artistas hacia Europa, siendo España uno

de los topónimos más recurrentes –como escala o destino– en esa suerte de refracción estratégica.

Me interesa particularmente la pregunta sobre lo que entraña el reciente interés europeo en la cuestión de la subalternidad. Algo que podría traducirse en el ámbito que nos ocupa como la aparente e inusitada atención que en el campo del arte contemporáneo español se intenta prestar a los estudios postcoloniales y al pensamiento decolonial. El mismo asunto nos permitiría, tal vez, aproximarnos al modo en que se ha representado el arte cubano en el circuito expositivo peninsular e investigar hasta qué punto los esquemas de colonialidad han imperado en la fortuna crítica que han tenido en este contexto algunas de nuestras producciones. Lamentablemente, un largo recorrido por decenas de páginas de textos críticos arrojaría sobre las pupilas de los lectores una serie de adjetivaciones estereotipadas que se repiten con demasiada frecuencia.

A este escenario complejo y cambiante ayuda no hace mucho el crítico y comisario Martí Manen en un texto donde inculcaba la sospecha en torno a la futura recepción del poder político español, en clave nacionalista y neocolonial, y, consecuentemente, a las limitaciones venideras que se podrían imponer a la integración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) en la Red Conceptualismos del Sur.[1] así como a los diferentes proyectos de investigación y curaduría que fruto de esa colaboración se vienen desarrollando alrededor de las prácticas conceptuales en América Latina[2]. Precisamente a ese foro de investigación se debió la curaduría de la reciente exposición *Perder la forma humana: Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina* (MNCARS, 2012-2013), proyecto que realizaba una genealogía de prácticas artísticas y agenciamientos político-colectivos que se sucedieron de forma plural en distintos puntos del continente como expresión "corporal" de nuevas subjetividades en la década de los ochenta, manifestaciones que ya se avizoraban en el convulso paisaje social de América Latina a mediados de los años setenta y que se extienden hasta bien avanzada la última década del siglo xx. Cuba estuvo representada brevemente a través de *El canto del cisne* (2012), un documental imprescindible de Glexis Novoa que registraba las prácticas performativas y colectivas de los años ochenta en la isla como signo de activación política más allá de las fronteras institucionales del

arte. Justamente, sobre esta escueta mención al modelo de Cuba como un foco importante y único para problematizar la intersección arte occidental-socialismo, al margen del mercado y el neoliberalismo galopante en el continente durante esos años, advertía Iván de la Nuez en una reseña sobre la exposición y en una mesa redonda, al tiempo que echaba en falta una periodización donde episodios como el éxodo del Mariel, la exposición *Volumen I* y la caída del Muro de Berlín formaran parte de una cronología donde Cuba se conectaba directamente con las energías creativas y conceptuales que recorrían la exposición.[3] Pero la pregunta cardinal que hacía De la Nuez, y que va directamente al tema que nos ocupa, indagaba por la posibilidad de itinerancia real de una muestra de ese radicalismo por territorio peninsular en un momento de especial convulsión social y política.

Más allá de la fiesta que supone el (la) postinauguración en ciudades como Madrid o Barcelona, cabría preguntarse qué operaciones de sentido residen tras proyectos que de algún modo sintetizan determinadas nociones sobre "arte cubano", normalmente tendenciosas, excluyentes o de un sesgo de historicismo, en un contexto que en la última década se ha convertido en eje habitual dentro de las derivas internacionales de artistas, curadores, críticos y otros actuantes del campo del arte contemporáneo cubano. Revisar bajo una lógica descentralizada e histórica los textos curatoriales de emblemáticas exposiciones que han recorrido la geografía española nos ayudaría quizás a entender la inmutabilidad de determinadas percepciones que parecen haber dejado varada la isla en un Caribe atemporal y utópico. Pero las apostillas más elocuentes vendrían del propio presente y de la circulación y asentamiento en dichas ciudades –permanente o temporalmente– de una diáspora creativa, cuya producción intelectual actualiza las lecturas sobre el arte cubano y permiten sacudir la nostalgia y el letargo. En ese sentido, son importantes las visiones que desde los Open Studio del Estudio Carlos Garaicoa se gestan cada año a través de varias ediciones coincidentes con eventos como la feria ARCO: modelo al que se han sumado recientemente el Estudio de Los Carpinteros, o el Estudio Beneficencia donde Jairo Alfonso comparte espacio de trabajo con otros creadores. Todos ellos en Madrid.

Spivak reconocía en el seminario antes mencionado, la inevitabilidad de un "doble vínculo" por el cual, desde nuestra posición intelectual y en la interacción con un cuerpo de conocimientos que revisa críticamente la colonialidad de nuestras producciones y relaciones sociales y de trabajo, debemos hacer repetidamente una pregunta: ¿En

qué medida participamos nosotros mismos del discurso dominante? La entrada en los predios de la institución pública española de las teorías post/decoloniales y su posible repercusión en las lógicas de producción y programación de estos espacios supeditados a la vigilancia política de las administraciones de las que son dependientes, supone, impostergablemente, un posicionamiento ético y de transparencia para hurgar en el pasado y la memoria colonial del Estado español: y, por ende, para diagramar las narrativas de esa recapitulación en el presente, asumiendo las consecuencias que ello pueda tener en un plano que ya no será meramente simbólico.

No deja de llamar la atención el desfase que hay entre universidad, creación, comisariado y crítica en relación con la puesta en escena de las producciones de sentido que se articulan desde América Latina o desde las circunstancias de sus diásporas, como ocurre con el caso cubano. Al respecto, e independientemente de los modos en que se han proyectado sus representaciones

–muchas veces "a imagen y semejanza" de un paradigma que huele recelosamente a occidentalización y reconlización–, no hay que olvidar que desde las primeras ediciones de ARCO hubo una presencia notable de galerías de diferentes países latinoamericanos; o que ya en el año 1988, en el contexto de la feria, se realizaron los Encuentros *Europa/América en el arte contemporáneo*, y en 1997 la edición del certamen se dedicó a Latinoamérica, con el comisariado de Octavio Zaya de las galerías participantes.

¿Qué supone en esa historia la participación anual de las galerías cubanas? Siguiendo ese itinerario, es necesario analizar también cómo entran los artistas originarios de Latinoamérica en las galerías españolas, y qué impacto tiene ese gesto contractual en su tránsito hacia las instituciones públicas y privadas dispersas en la geografía peninsular, así como en los movimientos migratorios de estos productores fuera de sus países de nacimiento, para dibujar el mapa de las diásporas en el pre-

sente y alimentar conceptos sustantivos de ciudadanías transnacionales[4] que se integran en la división internacional del trabajo, y la redistribución global del poder cultural y los valores de las obras.

Llegados a este punto, no parece pertinente asumir una postura a favor o en contra de los tratamientos que se les hayan dado a las poéticas que portan el síntoma de su "glocalidad" en los discursos curatoriales. Más bien, es urgente revisar y trazar la genealogía expositiva del arte contemporáneo cubano en España, cómo se cuenta la historia reciente del arte cubano en las colecciones y museos peninsulares, así como detectar las tensiones que surgen entre esas representaciones y el imaginario que circula en los medios de comunicación y forma la opinión pública en tanto visión sobre la realidad social cubana. En cualquier caso, parece una asignatura pendiente el borrar las huellas de una violencia epistémica que aún opera en dichas representaciones, y que pasa por dejar de hablar una vez más por el otro –algo que, por suer-

te, empezamos a ver con más frecuencia cuando se invita a artistas, comisarios, críticos y productores culturales a colaboraciones.[5] Quizás habría que preguntarse en la actual situación, donde la modorra del olvido parece a punto de despertar, si los pasos venideros sabrán elegir la dirección correcta entre moda o memoria, hasta qué punto el interés que hoy suscitan en España los discursos post/decoloniales no se inscribe en otra de las operaciones del capitalismo cognitivo. En estos momentos, en medio de una crisis económica que abofetea sin compasión, España se ve relegada a una posición de subalternidad fáctica respecto al modelo pragmático de la Unión Europea, algo que ya se nota en la propia reconfiguración de la diáspora cubana y sus gestos de escapismos hacia Estados Unidos y otras latitudes menos golpeadas por la precarización progresiva de la vida. /

Cuba en España, o pelotero en traje de luces. Ilustración: Fabián



IX edición del Salón de Instalación Elso Padilla /



[IX edición del Salón de Instalación Juan Francisco Elso Padilla] La Galería de Arte Mariano Rodríguez tiene entre sus objetivos crear nuevas relaciones conceptuales entre las artes visuales, específicamente en la instalación artística, expresión que incorpora una experiencia visceral o conceptual en un ambiente determinado dentro de un espacio de exposición.

BASES/

- 1. Podrán Participar todos los artistas a nivel nacional graduados o no de escuelas de artes
- 2. Los participantes deben adjuntar un resumen de currículo, dirección particular, teléfono, ficha técnica con fundamentación de la obra, especificaciones del montaje si lo lleva

- 3. En caso de obras bidimensionales no exceder los 150cm x 150cm y las obras tridimensionales los 2 metros cúbicos
- 4. Las obras entregadas deben de estar debidamente enhuacaladas
- 5. Las obras no seleccionadas podrán ser recogidas a partir del 20 de noviembre hasta el 20 de diciembre
- 6. Las que no sean recogidas en ese plazo pasaran a ser parte de la institución.
- 7. Se puede presentar por artistas hasta dos obras realizadas en los años 2012, 2013 y que no hayan sido premiadas en eventos anteriores
- 8. El plazo de admisión abre el 1 de septiembre hasta el 20 de octubre de 2013, en los horarios de lunes a viernes de 9am. a 5pm

- 9. Se constituirá un jurado de admisión y premiación integrado por especialistas y artistas de reconocido prestigio
- 10. Se otorgaran un premio único y las menciones que determine el jurado
- 11. El fallo del jurado será inapelable
- 12. Inauguración del Salón en la Galería de Arte Mariano Rodríguez cita en Avenida Central y Final Edif. 28 Villa Panamericana. Cójimar. Fecha: 9 de noviembre de 2013. Hora: 6pm.
- 13. La participación en el Evento implica la aceptación de las bases.

Para mayor información llamar al 7660826 Galería de Arte Mariano Rodríguez /

[1] Pueden consultarse los objetivos de ese trabajo en red entre el MNCARS y los Conceptualismos del Sur en <http://www.museoreinasofia.es/redes/presentacion/conceptualismos-de-l-sur.html>; <http://conceptual.inesistente.net/>; <http://redconceptualismosdesur.blogspot.com.es/>

[2] Ver Martí Manen. "La reina de las Américas: El museo Reina Sofía y la creación artística en América Latina", en *A* MAGAZINE*, No. 96, Barcelona, A*DESK, 8 de mayo de 2012. <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article1414>

[3] Iván de la Nuez. "El arte latinoamericano de la indisciplina", en *El País*, 27 de octubre de 2012, disponible online en: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/27/articulo/1351363123_398876.html

Afinidades y contagios. Un glosario posible de las prácticas poético-políticas de los años 80 en América Latina. Mesa redonda. MNCARS, 14 de febrero de 2013, participaron: Fernando Davis, Iván de la Nuez, Mabel Tapia y Jaime Vindel.

[4] Por solo mencionar algunos ejemplos, en Madrid tenemos a Tania Bruquera trabajando con la Galería Juana de Aizpuru, Alexandre Arrechea y Yoan Capote con Casa de Santapau, Carlos Garaicoa con Elta Benítez, Abel Barroco con Michel Sockine, Los Carpinteros con hongpress, Marta María Pérez y Armando Marino con Fernando Pradilla. Una galería con una nutrida nómina de artistas cubanos es Fernando Pradilla, en la que se incluyen nombres como José Emilio Fuentes, Carlos Quintana o Alonso Mateo, entre otros; o Raymaluz Art Gallery, donde aparecen Carlos Estevez, Alejandro Campins, Niels Reyes, Maykel Linares, Glauber Ballesteros y Heidi García, entre otros. En Barcelona el Glorián Melis trabaja con ADN y Glorián León con Senda; en Las Palmas de Gran Canaria, Santiago Rodríguez Olazabal con Saro León; en Albacete, Alexis Esquivel con La Lisa Arte Contemporáneo, etc.

[5] Al respecto hemos de reparar: por citar apenas unos ejemplos, en la labor de Iván de la Nuez durante una década, primero como director de Exposiciones del Palacio de la Virreina y luego como jefe del Departamento de Actividades Culturales del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona: el nombramiento de Gerardo Mosquera como comisario general de las últimas ediciones de PhotoEspaña; o la dirección de un museo como el Centro Atlántico de Arte Moderno en Las Palmas de Gran Canaria por Omar-Pascual Casti- llo.