

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. ARTE CUBANO
MEMORIA+ CREATIVIDAD=PROGRESO SOCIAL/

Galería del Centro de Información. Antonio Rodríguez. Esta selección brinda la oportunidad de acercarse a un recorrido por diferentes etapas del Museo Nacional de Bellas Artes en relación con la labor de extensión cultural de la institución. *Hasta septiembre.*

ERNESTO GONZÁLEZ PUIG. CENTENARIO DE SU NATALICIO/ La muestra está conformada por una selección de dibujos pertenecientes a la primera etapa creativa de Puig, período poco difundido de la producción pictórica del artista. Esta exposición fue concebida como homenaje a este grande de la plástica cubana a los cien años de su nacimiento, y constituyó un punto de partida para los festejos del Centenario del Museo Nacional de Bellas Artes. *Hasta 1ro Julio*

EDIFICIO ARTE CUBANO TURN ON/ El concepto, la imagen, el sonido... Un acercamiento a la colección de videoarte del Museo Nacional. *Hasta 8 Julio*

EL MUSEO NACIONAL DE CUBA. ORIGENES DE LA COLECCIÓN/ Planta Baja. Edificio de Arte Universal. *Hasta el 22 de Julio*

HITOS. CRECIMIENTO DE LA COLECCIÓN DE ARTE EN EL MUSEO NACIONAL DE 1913-1963/ 4ta planta, Edificio de Arte Universal. *Hasta el 22 de Julio*

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO WIFREDO LAM LA VIDA/ Exposición del artista danés Michael Kvium

La exposición la componen tres grandes pinturas y algunas acuarelas de este pintor danés contemporáneo, muy influenciado por la obra del artista noruego Asger Jorn. Este último creador trabajó en Cuba y conoció a Wifredo Lam. *Hasta 5 de Julio*

TESIS DEL ISA/ Fernando Reyna, Jorge Luis Bradshaw, Linnet Sánchez, Carlos González y Leslie García. *Hasta 5 de Julio*

CAPRIDOS/ Exposición bipersonal de Dania González y Yami Socarrás, integrantes de la 4ta Pragmática. *Hasta 5 Julio*

Julio. Viernes 12. Inauguración 4:00 pm. **ESTO NO ES URUGUAY/** Expo bipersonal Erika Meza PARAGUAY y Javier López CUBA.

Muestra de la obra de cada uno de estos creadores, con un recorrido por su trabajo individual donde aparecen videos, proyecciones, pinturas y dibujos. Piezas que aluden a la idea de la globalización y los temas universales en torno al hombre. *Hasta 17 agosto*

RETRO-INTROS-PECTIVA/ Proyecto con Colombia. Proyecto de interacción con la comunidad. Se articula con cinco acciones en contexto que dejan ver distintas maneras de ver, hacer y concebir el arte. Se propone la vinculación de los habitantes del barrio

(habitantes de la zona aledaña al Centro Lam) en distintas actividades durante la fase de campo de este proyecto, y también durante la exhibición. Viviana Andrea Guarino, Diana Carolina, Florencia Mora, Alfonso Correa, Jaes Calcedo y Gonzalo González *16 al 20 de Julio*

CENTRO DE DESARROLLO DE LAS ARTES VISUALES

TESIS DE GRADUACIÓN ISA CURSO 2012 / 2013

Se exponen las tesis seleccionadas por los especialistas del CDAV luego de participar en todo el proceso previo de discusión de los trabajos. *Hasta 19 Julio*

ZOOM/ Mari Claudia García. MÁCULA/ Leslie García y Carlos González. **DE LAS COSAS QUE CEDEV/** Luis Enrique López

VIGILANTES DE LA NADA/ Linet Sánchez *Hasta 8 de Julio*

12 de Julio, 5:00 pm. **NEGRO JOVEN CON MENTON/** Exposición personal de Ezequiel Suárez

Instalación con fotografías de autos LADA. Perdido entre fotos de LADA hay una imagen de un joven de raza negra. El ardido está en encontrar la aguja en el pajar. *Hasta el 19 de Julio*

FOTOTECA DE CUBA FUMANDO ESPERO.../ Fotografía erótica cubana en los años veinte.

A finales de la década del veinte las fábricas de tabaco cubanas, con la idea de promover las ventas de cigarrillos, comenzaron a colocar en el interior de las cajetillas, pequeñas postales eróticas con las que se debían completar álbumes, los que eran comercializados con hojas enumeradas para este fin. Estudios fotográficos como los de Gumá, Blez y Segovia son algunos de los que recibieron en sus salones a estas jóvenes, las que formaban parte, en su mayoría, de las variadas revistas musicales, tan en boga en esa época.

En esta ocasión se presentan sesenta y nueve imágenes sobre este tema que forman parte de la colección de Miguel B. Cabrera, Miembro de la Asociación Vitofílica de Cuba. *Hasta 14 Julio*

SARAH N. FOTOGRAFÍAS 2005-2010 Sarah Nouvel (Francia)

Exposición de la hija del arquitecto francés Jean Nouvel. Sarah Nouvel es artista y su única forma de comunicación es a través de la fotografía que realiza sistemáticamente, haciendo un registro minucioso de su relación con el mundo en la cual se aprecia su relación con las personas cercanas a ella, el proceso de auto-reconocimiento. Resulta una muestra muy interesante que explora las posibilidades de la creación y distribución de imágenes fotográficas como una forma alternativa de comunicación: fenómeno este que tiene especial relevancia en el mundo contemporáneo, dado que la masiva producción de imágenes apunta hacia un mundo donde la imagen irá desplazando al lenguaje escrito en cierta medida. *19 de Julio. 6.00pm*

GALERÍA HABANA Expo colectiva de fotografías TÓCATE/ Exposición de fotografía joven cubana. Muestra de fotografía integrada por jóvenes que se han ido tras la historia para desmantelar los relatos oficiales modulados desde los espacios de poder. *Tocate* es, en cierto sentido, una lección de historiografía, y descubre que

muchos jóvenes están metidos en algo serio, incluso aquellos cuyas propuestas van sobre el conceptualismo más abrumador.

Kenia Arguinao, Ivaro José Brunet, Julio César López, Jesús Hernández-Guero, Néstor Siré, Rigoberto Díaz, Ranfis Suárez, Ernesto Quintana, Donis Dayán, Senén Tabares, Jorge Otero, Angélica Ermus, Rafael Villares. *Hasta 23 de agosto*

BIBLIOTECA NACIONAL JOSÉ MARTÍ Galería El Reino de Este Mundo. ROJO/ Exposición Personal de Dennis Izquierdo Valdés *Hasta 19 Julio*

GALERÍA VILLA MANUELA. UNEAC CRISTAL BLANCO/ Exposición personal de Lisandra Isabel García

La exposición forma parte de su ejercicio de graduación del Instituto Superior de Arte (ISA). Está conformada por pinturas, fotografías e instalaciones. La evasión, como tema central, se manifiesta a través de un mundo imaginario donde son recreadas fantasías propias de la artista. Para esto utiliza sus experiencias cotidianas e imágenes de objetos aparentemente banales. Del mismo modo, es significativo el recurso del espejo que, en su caso, se convierte en vía de escape de la realidad. *Hasta el 12 de Julio*

19 de Julio. 6:00 pm. **INTRA CORPORA/** Pintura y escultura. Exposición personal de Ares (Aristides Hernández)

GALERIA SERVANDO Exposición personal de David Velázquez **TODOS SOMOS CULPABLES/** *Hasta 19 Julio*

GALERIA ORIGENES SKYLINES/ Muestra personal del artista Rafael Pérez Alonso. En esta ocasión, el artista apela a una imagen de La Habana vista desde el Malecón y muestra a su vez el reflejo que deja de otra ciudad. *Hasta Julio*

CASA DEL ALBA CULTURAL LOS TRES HEROES/ Muestra personal del artista de la plástica Juan Moreira *Hasta el 7 de Julio*

CASA DE LAS AMÉRICAS AÑO FOTOGRAFICO/ Exposición transitoria de fotografía joven chilena que incluye veinte creadores de esa nación. *Hasta 2013*

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 2014*

OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD (OHCH) BIBLIOTECA RUBEN MARTÍNEZ VILLENA FLAT/ *11 de Julio, 5: 00 pm*

Exposición personal de Aissa M.Santiso Camiade El proyecto personal de esta joven estudiante del Instituto Superior de Arte asume la imagen como representación de paradigmas ideológico-estéticos que identifican a una sociedad en un período de tiempo. Funciona como un libro abierto donde la imagen dialoga con el texto alegórico que la acompaña, crea nexos y a su vez distanciamientos con el momento a que hacen referencia. Pudieramos decir que la artista nos sitúa en un espacio temporal en el que

ya estos paradigmas no pueden sostenerse. *Todo agosto*

SALA DE LA DIVERSIDAD (Amargura núm. 60, entre Mercaderes y San Ignacio) **AL FIN...EL MAR/** Al fin...el mar es un homenaje a Alberto Korda por el 85 aniversario de su nacimiento. La muestra está integrada por fotos originales de Korda y artículos periodísticos de revistas fechadas entre 1963 y 1976. Se trata de una exposición casi inédita de la obra submarina del reconocido fotógrafo cubano, iniciada en 1963 cuando al Comandante Fidel Castro le regalara una cámara fotográfica submarina y este invitó a Korda para que le diera uso. Así comenzó lo que tiempo después sería una de sus grandes pasiones: el mar. *Hasta 21 septiembre*

FACTORIA HABANA EL ARDID DE LOS INOCENTES/ Exposición colectiva de artistas cubanos: Celia y Yunior, Ricardo Miguel Hernández, Grethell Rasúa, Luis García, Mariana Orozco, Nestor Siré y Renier Quer. Desde la fotografía, el video y la instalación estas piezas remiten a cierta sensibilidad local, en la que operan paradójicos cambios, no sólo a escala urbana y arquitectónica: sino, sobre todo, a nivel psicológico y social, en referencia a esa directa relación del individuo con el contexto urbano y viceversa. *Hasta 24 de agosto 2013*

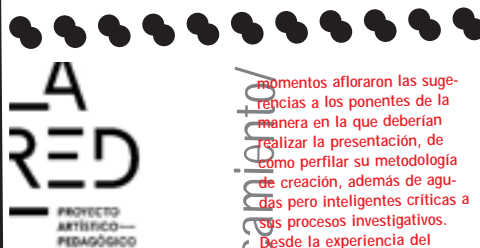
CENTRO HISPANOAMERICANO DE-VER-ARTE/ Exposición colectiva de los jóvenes artistas Manuel D. Lugo y Alejandra Oliva. La muestra convierte el recinto expositivo en un lugar de refugio y frescor espiritual. La exposición reproduce la concepción oriental del jardín, que se considera una invitación a restaurar la naturaleza originaria del ser. Se ocupa toda la sala con un conjunto de piezas que recrean un jardín artificial donde las personas, desprovistas de calzado, se conectan fácilmente con el espacio. Se pretende que el espectador, al percibir las obras en su conjunto en un ambiente que evoca la interacción del hombre con la naturaleza, se comunique con su lado más primitivo, donde los sentimientos y sensaciones aparecen de manera espontánea sin ser controlados o dominados. *Hasta el 20 de Julio*

GALERIA LUZ Y OFICIOS CORAZÓN DE MI CIUDAD/ La propuesta fotográfica del artista Dery González abre la interrogante a la existencia de la vida en la Tierra y cómo ha decurado su mutilación por la acción del hombre a través del tiempo. **FRAGMENTO DE LO HUMANO/** Pedro Michel Díaz se traslada del amplio lienzo hacia cartulinas de dimensiones más reducidas como indicio de una búsqueda introspectiva, enfocado en el (des)enlace entre el hombre y la sociedad, originado entre otras causas por la fractura comunicativa de los tiempos que corren. *Hasta 4 Julio ambas*

DESPUES DEL DILUVIO/ Exposición personal de Adrián Pellegrini Homenaje a la obra de Leo Brouwer a través de la pintura. Intercambio de una poética abstracta con la música del compositor musical cubano. *Hasta 27 Julio*

MUSEO DEL RON CIUDAD FRAGMENTADA/ Exposición personal José Manuel Fors *Hasta 10 Julio*

MUSEO BIBLIOTECA SERVANDO CABRERA MORENO Dibujos eróticos de Cabrera Moreno Muestra con motivo del 90 aniversario del natalicio de Servando Cabrera Moreno. Se exhibirán obras de la colección del Museo Biblioteca Servando Cabrera Moreno (MBSOCM) y de coleccionistas privados. *Hasta el 15 de Julio*



Aireem Reyes /

El Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV) es una institución que desde su fundación en 1989, se ha caracterizado por la investigación y puesta en escena de lo más contemporáneo y experimentado del arte cubano. Una de las misiones fundamentales de la entidad es el vínculo con el sistema de enseñanza artística, y en los últimos años se ha caracterizado fundamentalmente por la presentación de los proyectos expositivos de tesis del ISA o los resultados de los talleres de creación como el de Nuevos Medios. La promoción de los estudiantes se limita entonces a las tradicionales exposiciones...pero ¿esta es la única manera de promover?

El pasado 29 de mayo y 6 de junio, en la Sala de Conferencias del CDAV vio la luz por vez primera *La Red*. Dicho proyecto nace de la idea de Duniesky Martin, artista visual y profesor del ISA, y de Aireem Reyes, directora del CDAV, con el objetivo de propiciar un diálogo entre críticos, curadores, artistas, profesores, estudiantes de especialidades afines a las artes visuales, y otros especialistas de este universo con estudiantes de la Facultad de Artes Visuales del Instituto Superior de Arte; a modo de red de conocimientos, reflexiones y polémica. De esta forma, la promoción de los estudiantes se define por otras particularidades y así adquiere otros sentidos.

Estas primeras sesiones constituyeron el ensayo del proyecto y se caracterizaron por la presentación de los procesos creativos de varios alumnos que cursan el tercer año de Artes Visuales. Con la presencia de varios invitados, intencionalmente convocados a ambos encuentros, se propició un intercambio desde la crítica y la reflexión. En ambos



SUMARIO /

- Artecubano Ediciones: novedades editoriales /2
- Festival de videoarte de Camagüey /2,3
- Voces del silencio /4
- Entrevista a Elio Rodríguez /5
- Entrevista a Alexis Esquivel /6,7
- Eduardo Arrocha, premio nacional de diseño /8,9
- En piel de gourmet /10
- Video documentación /10
- Hander Lara en la Biennale Cuvée de Linz, Austria /10
- Video creación, nuevos espacios /11
- Riera Studio /11,12
- La Fracción /12
- Reynier Leyva Novo en el Bildmuseet, Suecia /13
- El pecado de Narciso* en galería Servando Cabrera /13
- Expo F5 /14
- Bola Franca /14
- Enema en el Festival Internacional del Performance en Miami /14,15
- Fors en la Fundación Píllara /14,15
- La Red /16
- Programación de Julio /16

—Geppeto me hizo, pero Arrocha me viste.



Dibujo y base / Rabán

ARCHE RAMOS EIRIZ BERNI MATTA MATT CUEVAS CRUZ DIEZ RÉGULO PÉREZ MENDIVE BELKIS AYÓN ROCÍO GARCÍA FABELO GARCIANDÍA...

Visto en La Habana/

Virginia Alberdi /

Visto en La Habana, atinada compilación de una treintena de artículos y notas de Adelaida de Juan, reconocida especialista en Historia del Arte y una de las más destacadas figuras cubanas en el ejercicio de la crítica de Arte, se presenta al lector con dos valores fundamentales: el de la necesaria orientación estética y el de la perspectiva de fijar hitos para el imprescindible repaso de una etapa.

De una parte, es posible apreciar y confrontar el punto de vista de la autora acerca de la producción artística de creadores de América Latina y el Caribe en plena ebullición; de otra, la fecha de redacción de los materiales, casi todos entre 2005 y 2010, contextualiza el impacto de esa creación en los espacios de promoción y circulación habaneros de ese plazo. Esto, de por sí, justificaría la importancia del libro, como referencia ineludible para quienes más adelante se dediquen a investigar cuáles eran las coordenadas del arte en la capital cubana en parte del primer decenio del corriente siglo.El mayor sedimento de los textos críticos de Adelaida de Juan proviene de su capacidad para sistematizar una visión decantadora de esencias.

De lo particular –exposiciones, retrospectivas, encuentros–, la profesora extrae características generales y específicas, caminos convergentes y aportaciones sustanciales que configuran una especie de mapa de la geografía creativa de la región, incluyendo, por supuesto, a Cuba.

Ello nos hace posible divisar las luces de los venezolanos Carlos Cruz Diez y Régulo Pérez, el mexicano José Luis Cuevas, el argentino Antonio Berni y el inefable chileno Roberto Matta, pero también advertir el proceso de crecimiento de los cubanos Manuel Mendive, Roberto Fabelo, Flavio Garciandía, Belkis Ayón y Rocío García.

Las evocaciones de Jorge Arce, el retratista; Domingo Ramos, el paisajista, y la innovadora Antonia Eiriz constituyen lecciones ejemplares de cómo hallar en la historia las claves y los resortes de la permanencia.

En el orden teórico mucho se puede aprender de los textos “La abstracción como tema”, “Pensando el paisaje” y “Símbolos y máscaras en el arte afrocubano moderno”.

El libro pertenece a la Colección *Arte y Pensamiento*, de la Editorial ARTECUBANO, y contó con el trabajo editorial de Anaeli Ibarra, el trabajo de corrección de la imprescindible Ana María Muñoz Bachs y el diseño de Heidi Fernández Castillo. Este título se suma a la producción de gran valor crítico y testimonial que en Adelaida de Juan cuenta con títulos como *Pintura cubana, temas y variaciones, Abriendo ventanas y Más allá de la pintura*. /

Havanauto de Fe:124 dibujos de Nuez sobre el Período Especial/

I.P. /

Cuando René de la Nuez obtuvo el Premio Nacional de Artes Plásticas, en 2007, ArteCubano ediciones publicó en su revista una larga entrevista con el artista. Como era de esperar, se trató de una conversación inteligente, llena de anécdotas y reflexiones sobre el papel del humor en la sociedad actual cubana, el mundo editorial, y la experiencia personal de este extraordinario hombre y artista. En aquel momento René comentaba acerca de este volumen que ahora se presenta y afirmaba: “Yo tengo un libro sobre el año 1994, y sé que un día lo voy a publicar, me han propuesto publicarlo en el extranjero, por supuesto, pero he dicho que no, pues es un libro cubano, y donde único lo van a entender es aquí. No tengo ningún interés de publicarlo en otro lugar que no sea aquí. Víctor Hugo escribió sobre los sucesos de la Revolución Francesa y yo dibujé el 94, ese es un derecho que tengo. Para quien está acostumbrado a vivir en ‘en la batalla diaria’ tomándole el pulso a su tiempo, cuestionando, reflexionando, proponiendo, quizás debió resultar demasiado larga la espera de *Havanauto de Fe*. Por momentos, perdimos casi todas las esperanzas. Pero, finalmente, se ha convertido en un libro excepcional. Original, agudo, raígalmente cubano, Nuez una vez más nos sorprende con esta crónica sobre el llamado Período Especial desplegada en 124 dibujos. Según su prologoista, Reynaldo González, “Risueño o irónico, con ocasional asentimiento o disparado a cuestionar lo que observaba torcido, Nuez permaneció en su sitio, sin pedir permiso, sino por el derecho natural que le asiste de artista auténtico. Y así aparece en los cuadros de costumbres que recoge en este cuaderno, imprints de un año drástico entre lo que marcaron la experiencia cubana de finales del siglo XX. Todo ello ha sido acompañado por el particular diseño de Fabián Muñoz, audaz e inquisidor, quien acompañó los dibujos de Nuez con ilustraciones y testimonios de publicaciones edita-

das durante el primer quinquenio de los noventa. Ello propició una suerte de maridaje con los dibujos que Nuez nos había entregado y, acrecentó el potencial del libro como testimonio de uno de los momentos más dramáticos en la historia reciente de la Isla. Se trata de un libro hermoso, concebido y realizado con sumo cuidado e impreso exquisitamente por Selvi Artes Gráficas S.A. Un testimonio incisivo. Un homenaje, también, a los protagonistas de esas circunstancias crueles. Un volumen imprescindible para conformar la memoria de la sociedad cubana por su particular mirada y su «incisiva condición de recordatorio.»

Durante la presentación, el multi-premiado Osvaldo Dolmeadios afirmó: “Todo cambia: para bien o para mal. Lo más curioso es que las situaciones cambian en un minuto, en un segundo y casi siempre sin previo aviso. Un intelectual de mucha resonancia en el mundo: Humberto Eco, dijo que el pasado nos agobia, nos condiciona...y nuestros hijos, que son los *Hijos del Período Especial*, por más que uno les cuente, no entienden con la profundidad suficiente lo que fue esa etapa, ese mandarrizo colectivo en la cabeza. Hay experiencias que son intranferibles. Alguien me contó alguna vez –no sé si realmente ocurrió o fue pura invención– la anécdota de un circo que actuaba en provincias, y en el instante en que la trapecista fue a dar el salto mortal hacía el otro columpio, se fue la luz... ¡ojalá y haya sido mentira, pero como imagen es efectiva para ilustrar lo que fue el período especial: un salto mortal al vacío con apagon...”

De esta manera *Havanauto de Fe* debe contribuir a conformar un relato posible sobre el arte y la sociedad cubanos. La particular visión de uno de nuestros grandes cronistas gráficos –René de la Nuez– quedará aquí a modo de advertencia. No se trata, sin embargo, de la amonestación dantesca de perder todas las esperanzas; más bien por el contrario, de no olvidar los errores pasados y encarar un futuro que irremisiblemente tiene que ser mejor. /



Aproximaciones al

María de Lourdes Mariño /

El Festival Internacional de Video Arte que se celebra anualmente en la provincia de Camaguey ha ido ganando un espacio representativo dentro de la dinámica cultural del contexto cubano. A fuerza de imponerse, a pesar de los innumerables obstáculos que en el país coartan la libertad expresiva y la constancia de dichos eventos, se hace eco todos los años en la capital. Tiene la capacidad de convocar a multitud de jóvenes del ISA, entre otros muchos artistas que dentro del espacio ciudadano se acercan a la experimentación con el medio. A veces da la impresión de que solo Camaguey y La Habana, en cuanto se refiere al espacio nacional, han sido citados al festival. Impresión que quizás responda a la manera en que el comité organizador publica sus datos generales sobre el evento: el número de obras aceptadas y artistas participantes siempre se divide entre artistas cubanos y artistas camagueyanos; además de extranjeros –este año se anunciaba que de ciento cincuenta y dos obras aceptadas, treinta y dos son cubanas y trece de artistas camagueyanos, y de ciento sesenta artistas participantes, treinta y cuatro cubanos, trece camagueyanos, y ciento veinte y seis extranjeros. Los motivos de esta extraña demarcación geográfica pueden responder a muchas causas, es una información distribuida con el interés de un poder territorial latente, que quizás funcio-

La participación de

Anaeli Ibarra /

Del 24 al 28 de abril del 2013 se celebró en la provincia de Camaguey la quinta edición del Festival Internacional de Videoarte de Camaguey (FIVAC), una de las pocas plataformas exhibitivas, promocionales y teóricas que existen en Cuba para el consumo, legitimación y reflexión sobre video. Y digo pocas y no la única, porque hay otros eventos, pero organizados desde el predio cinematográfico, que han ido incorporando poco a poco en sus bases algunos géneros videográficos (aunque han arrastrado y cargado con las incomprensiones, los prejuicios y el desconocimiento sobre el medio que tienen algunos críticos y teóricos del cine en nuestro país).

Este año, la nómina de cubanos participantes en el FIVAC estuvo integrada por treinta y tres artistas. De ellos, ocho resultaron premiados por distintas instituciones. Aunque desde la propia denominación del festival se convoca al videoarte, concursan igualmente otros subgéneros, fundamentalmente videoinstalación, video performance, video danza y video documentación. En ocasiones, los límites entre los géneros dificultan la clasificación de las obras, y no solo el comité organizador, sino también el público, se halla ante videos imposibles de encasillar en uno u otro género, por su naturaleza híbrida.

En esta edición hubo un notable predominio de la videocreación, mientras las obras instalativas y documentativas, que en años anteriores ocuparon una buena parte del programa de la muestra, disminuyeron. En sentido general, creo que las obras evidenciaron un mayor manejo de los programas de posproducción, así como el uso de la animación y la técnica del 3D. En el caso particular de algunos creadores se hizo notable el influjo del lenguaje de los nuevos medios, sobre todo de los programas de los videojuegos. No tanto porque privilegiaran el sentido interactivo que puede tener una imagen al recurrir a esta programación, sino porque se apropiaban de la visualidad y temas que ha ido generando este campo. No obstante, las obras que se valieron de los códigos del videojuego (*Black HOB*, de Hansel Oms, *The falling man*, de Rewell Altunaga, o *Spy Games*, de Dunesky Martín y Sam Stalling) no explotaron al máximo las posibilidades que ofrece para crear narrativas con nuevas formas de intervención.

Hubo también videos que apelaron a la visualidad y el vocabulario que genera el sistema operativo Windows. Me refiero a una obra como *Espera mientras se cierra el sistema*, de Julio César Llópiz. A partir de ese mensaje que aparece usualmente en una ventana den-

Quinto Festival Internacional de Video Arte de Camaguey/

na como respuesta velada a la discreta marginación que dentro de las instituciones de artes plásticas habaneras tiene el festival. Como si se tratara de una fe particular, existen los que creen en el evento y los que no creen: quienes lo apoyan y difunden, y quienes obstaculizan la colaboración. Por otra parte, lo cierto es que su repercusión tiene un impacto internacional que a todos puede asombrar y que se hace evidente a la hora de las proyecciones diarias –al menos este año participaron treinta y cinco países. O sea, que no es el caso de muchos eventos y conferencias supuestamente internacionales donde se empaqueta la internacionalidad con la participación de dos o tres extranjeros un poco perdidos en la sala. Su poder de convocatoria se abre a espacios muy diversos, sin que los cubanos participantes entendamos como ni por qué tiene tanta acogida.

La convocatoria es lo suficientemente amplia como para reunir a un público diverso: no hay límites de nacionalidad, edad o sexo; tampoco para el número de obras por artista, ni en cuanto al tema o la duración de las mismas. Sin embargo, tanta libertad termina por ser sospechosa, pues los intereses del evento no quedan claramente definidos en las bases, y siempre hay intereses, la mayor sinceridad estriba en declararlos a tiempo para no ser víctimas inconscientes de nuestra propia circunstancia cultural. Definir en términos generales lo que el festival decide aceptar como relevante dentro del campo del video arte no es cuestión que quede zanjada con la

declaración de los géneros incluidos –mono canal, video performance, video danza, video instalación–, ya por sí misma dicha declaración conllevaría una justificación aparte. El punto central de la cuestión –que muchos hicieron público en esta quinta edición–, es la pregunta acerca de cuáles son los criterios de selección del festival. Dado que hace ya más de un siglo que nos encontramos en una circunstancia en que el arte no puede definirse institucionalmente desde las jerarquías propias de lo bueno y lo malo, con base exclusiva en el aprecio de la tradición, creemos que es imprescindible definir con claridad criterios e intereses. Precisamente es esto lo que permitirá un diálogo real al interior del evento, donde se discute, más que los modos de realización y las temáticas afines, la raíz conceptual de toda forma de experimentación con el medio y las connotaciones que ello puede traer para la sociedad del arte actual.

En este sentido, uno de los espacios que con mayor inquietud esperamos los participantes en cada edición es el evento teórico del festival. Habitualmente ha sido un espacio abierto al debate franco sobre las prerrogativas que el soporte audiovisual ofrece a la definición de la realidad contemporánea, por más que los cubanos estemos al margen de tales determinaciones debido al débil acceso a internet. Es por ello que pueden resultar tan interesantes las ponencias de artistas y teóricos extranjeros. No obstante, es de vital importancia para los organizadores del evento no convertir el espacio en una especie

de metonimia cultural, donde tomamos la parte extranjera como un presunto todo social con la misión de informarnos y actualizarnos. Por ello, tampoco es un criterio válido para la selección de los ponentes el hecho de que sean extranjeros o no. Para un evento teórico también tiene que existir un tema definido al cual se sometan las conferencias y mesas de debate, además de vigilar la calidad y el nivel intelectual de dichas ponencias, pues con toda la información y el internet del mundo también es posible llegar a los lugares comunes de siempre. Aunque estas aproximaciones a la quinta edición del Festival de Video Arte de Camaguey parecieran un ajuste de cuentas con el evento, nada más lejos de nuestra intención que restarle la importancia que a nivel nacional se ha ganado por un ritmo de trabajo constante y una eficacia organizativa sin paralelos actualmente en la isla. Son independientes y quieren hacerse valer desde ahí, lo cual ya es motivo suficiente para tratarlos con el respeto que su trabajo merece. Solo que para estar realmente abiertos al contexto internacional sin provincianismos –este es un defecto que se sufre desde la misma capital, así que no hay que circunscribirlo a ninguna zona geográfica–, es de suma importancia atreverse a ponerles nombre propio a los criterios con que trabajamos y definir con claridad los problemas que en el orden teórico se precisa abordar. /

los cubanos en FIVAC/

tro del entorno visual de Windows que conforma la pieza, alterando la palabra “programa” (vocablo que utiliza Windows) por “sistema”, y confiriéndole toda la carga semántica que posee este sustantivo dentro del contexto político cubano. De esta manera, el referente está politizando al mensaje.

También con una solución minimal, Nelson Jalil construye un mensaje que tiene contundencia política. Se trata de *Al heredero de todo esto*, una obra que introduce los problemas de las relaciones intergeneracionales, la resistencia, la incomunicación, las diferencias de registro. Y lo hace a través de una imagen y una acción metonímica que funcionan, a su vez, como metáfora de las transferencias de poder: una dentadura postiza en un vaso de agua y un sujeto fuera de campo que se bebe toda el agua del vaso a través de un absorbente. El anclaje de sentido se produce cuando aparece en el cuadro el título.

Algunos videos recurrieron a los códigos del documental para articular el relato. Particularmente, *Reforma agraria*, de Yamil Garrote, manifiesta lo que puede lograr la videocreación cuando conjuga códigos, técnicas y soportes. Se trata de un relato documental que emplea la animación y el 3D para vehicular el testimonio en primera persona que ofrece el abuelo del propio artista, sobre el desarrollo de la reforma agraria y su significado dentro de la historia política y social de Cuba.

Esa línea dentro del videoarte, que tiende a apropiarse de los archivos filmicos para proponer nuevas lecturas a partir de la confrontación de los fragmentos se evidenció en pocas obras, fundamentalmente en *Avanzar es un problema perceptivo*, de Alejandro Figueredo. El video se apropia de un segmento del filme alemán *Metropolis*, de Fritz Lang, y lo manipula, de modo tal que expone la capacidad del dispositivo para construir y generar realidad: es un video que está volviendo sobre las cuestiones de la representación y percepción de la realidad, sobre los modos de conocimiento visual, las maneras de ver(se) y ser visto.

Otros videos estuvieron más cerca de la narrativa del cine, sin llegar a constituir un estudio de su narrativa. Ahí podrían incluirse obras como *Ingenuidad*, de Kevin Álvarez, o *Delirio*, de Alejandro Alonso. Ojo, no quiere esto decir que apelen a lo que se denomina modo de representación institucional. En todo caso, se trata de identificar determinados elementos narrativos comunes a ambos medios, que fueron heredados por el video desde los sesenta. En estos materiales se narra una historia, hay personajes que interpretan y ejecutan acciones en un contexto, y está la presencia

de un tiempo diegético. En el caso, por ejemplo, de *Ingenuidad*, se apela incluso a la segmentación de la historia por capítulos, encabezados por un título, y enlazados todos por una tesis argumental.

En el caso del video de la artista Grethell Rasúa, *De la permanencia y otras necesidades*, se evidenció la voluntad autorreferencial que ha caracterizado a una buena parte de la producción videográfica desde sus inicios. Esa relación de intimidad que le permite el video al artista al convertirse en un medio especular que registra su imagen, a la vez que expone el lugar desde el cual se enuncia. En este video, inusual dentro de la creación de Grethell, la artista muestra el proceso de mortificación de su propio cuerpo al besar un cactus. A la acción erótica y los gestos de placer se contraponen la imagen de su rostro, lengua y boca, lastimados por las espinas de la planta.

Creo que, de manera general, el FIVAC mostró la pluralidad no solo temática, sino también genérica y discursiva que caracteriza al ámbito videográfico nacional, pero sobre todo mostró la marginación del medio dentro de las prácticas expositivas.[1] Y un síntoma de ello es que tengamos que esperar a esta cita bianual en Camaguey para actualizarnos sobre lo que están produciendo los videoartistas, no solo los cubanos, sino también los extranjeros: quiénes son, qué hacen, cómo lo hacen (por supuesto, siempre pasa por el filtro del comité organizador). Este festival no solo nos pone al día, sino que nos permite hacer un balance crítico, un estudio comparativo de todo lo que está aconteciendo en el campo del video; precisamente, porque constituye un muestreo. /

[1] Quizás esta ausencia de video en algunas exposiciones se deba a una disminución de la producción, por múltiples factores. En primer lugar, la poca fortuna que corre el género en el mercado; segundo, lo costoso que puede resultar realizar una obra audiovisual; tercero, la carencia de los medios para la proyección, unido a los pocos espacios interesados en la proyección de obras audiovisuales.



[de arriba hacia abajo]

Jaime Samir Rodríguez / *Eterno retorno* / Video arte / 2012 / [Mención Especial, Premio Reality-Low Tech]

Rewell Altunaga / *The falling man* / Video arte / 2012 /

Alejandro Alonso / *Delirio* / Video arte / 2012 / [Premio COSUDE]



Voces para un silencio/

Claudia Laguna /

1912, *Voces para un silencio* (2010-2013), da título a la serie de tres documentales realizados por Gloria Rolando[1] en torno a la historia del Partido Independiente de Color (PIC)[2]. Cada capítulo ilustra cronológicamente la conformación de lo que muchos conocemos de oídas como un "movimiento". De esta forma, la serie se alza como documento histórico e instrumento para el análisis del temprano desarrollo de una organización que, en su génesis, no solo luchó por los derechos de los ciudadanos cubanos de color, sino que también enfocaba sus estatutos hacia los deberes y necesidades de la sociedad cubana en general.

Recientemente, la documentalista fue

homenajeada en la Fundación Ludwig de Cuba en un espacio que invita al debate y al diálogo en torno a las artes y a la sociedad cubana contemporánea. Después de la proyección de los documentales, el presidente de la Fundación, Helmo Hernández Trejo, dio inicio al conservatorio de la noche haciendo hincapié en la actitud que debe tener un realizador audiovisual cuando está cuestionando desde el presente algún momento del pasado.

En este sentido, 1912, *Voces para un silencio*, evidencia la seriedad y verosimilitud existentes tras la investigación y documentación en torno al PIC. La Historia como constructo excluye muchas veces informa-

ción de gran utilidad para las nuevas generaciones. Precisamente, el tópico que abordan los documentales pasa casi inadvertido en los libros de Historia de Cuba que encabezan la instrucción académica en nuestro país. El Movimiento de los Independientes de Color y el alzamiento de 1912 son prácticamente los únicos enunciados que aparecen en estos textos. Así, pues, pasan por alto todo el contexto histórico que propició en un grupo de ciudadanos cubanos de color la necesidad de agruparse para defender sus derechos. También queda excluida de nuestra historia oficial la importancia de la institucionalización de este movimiento como un partido legal. Igualmente, el posterior intento de desmantelamiento del PIC a partir de la Enmienda Morúa

que desde las oficinas del Congreso de la República proponía otras vías de solución a los problemas de este sector.

Estas y muchas otras constituyen importantes líneas de análisis que legaron a los participantes del homenaje un cúmulo de información que no puede hacer más que ayudarnos a reflexionar sobre la sociedad actual a partir de la identificación y, en especial, del reconocimiento de los prejuicios raciales que todavía encontramos a diario.

En la actualidad, cuando presenciamos una actitud racista, podríamos creer entender de dónde proviene dentro de la historia de la conformación de la sociedad cubana. Sin embargo, la recepción de estos documentales sorprende a la mayoría por lo novedoso de los

datos que ofrecen en torno a un momento neurálgico de la lucha de razas en Cuba. Cuando muchos pretenden que toda la conflictividad social que representa el racismo es un problema ya resuelto en nuestro país, Gloria Rolando y un grupo de historiadores le han dado voz a silencios de un pasado histórico que indudablemente están interpelando al presente. /

[1] Realizadora de cine, investigadora, guionista y productora. Sus trabajos documentales destacan la importancia de las culturas negras en la sociedad cubana. Entre sus obras documentales se encuentran *Oggún: el eterno presente* (1991), *Los hijos de Baragua* (1996), *Pasajes del corazón y la memoria* (2007), entre otras.

[2] Partido fundado en 1908 por el veterano de la Guerra de Independencia Evaristo Estenoz.

y ahora... ¿qué será lo que quiere el negro?/

Entrevista a Elio Rodríguez

Isachi Durruthy /

Seducir, burlarse y, sobre todo, cuestionar, son elementos esenciales para Elio Rodríguez. Sus reflexiones sobre mitos y estereotipos sociológicos distinguen un peculiar recorrido iniciado a finales de los años ochenta del pasado siglo. Capaz de desdoblarse y asumir entramados roles, este creador apuesta perennemente por el simulacro. Un simulacro sandunguero que no teme ser claro y directo allí donde dominan los clichés o las miradas pudicas. A propósito de su participación en el reciente homenaje a Grupo Antillano, los proyectos que le ocupan en este 2013 y sus inquietudes estéticas, conversamos con el reconocido artista.

No se puede pensar la cultura contemporánea sin ese componente lúdico que favorece múltiples niveles de lecturas. Uno de los aspectos sobresalientes de tu obra es el interés por implicarse con el receptor a través de disímiles recursos como el humor, el doble sentido, la sexualidad explícita... ¿Cómo benefician estos al intercambio con tu propuesta estética?

Siempre he dicho que el arte contemporáneo me parece muy aburrido. Orlando Hernández, una gente a la que yo admiro profundamente, me dijo hace mucho tiempo una cosa que me ha marcado: yo soy un negro de la Habana Vieja, hijo de una costurera. No tiene sentido pretender ser algo que no está en mi idiosincrasia, así que en ese sentido la cultura popular (que es mi cultura), me es más afín que el *high art*. Por eso, esas herramientas (el humor, el doble sentido) me son más eficaces que los artilugios del arte. Crean una relación cercana con el espectador, diferente a la media. Moldean una relación de complicidad, de participación, demandan del espectador una respuesta.

La cultura caribeña está permeada de estos recursos: el doble sentido matiza en el habla mucha de su intencionalidad, y casi siempre, la sexualidad es una de sus opciones. La sensualidad, el doble sentido matizan a su vez el baile, la música, el habla, la gestualidad.

Siempre he dicho que Pepito (el de los cuentos) tiene en mi obra más influencia que el postmodernismo.

La manipulación, el simulacro, la ironía se imponen en cada presentación de *El Macho*, tu singular alter ego. ¿Cuánto ha favorecido a tu emancipación creadora el irreverente despliegue del personaje y de tu sociedad anónima *Macho Enterprise*?

Como te comentaba antes, Pepito me parece una referencia importante: se me antoja como el *alter ego* de la cultura popular cubana. Este personaje es capaz de hacer cualquier cosa, de relacionarse con cualquier persona, a cualquier nivel. Algo así también ocurre con otro personaje de nuestra cultura: Elpidio Valdés. Este animado puede el solo vencer a un escuadrón de españoles.

El Macho va en esa vía: es capaz de ser cualquier cosa, de actuar en escenarios donde la lógica o la ética normalmente nos impedirían interactuar. Aunque se personifica con mi figura (quizás porque soy el modelo más barato al que puedo acceder) no se identifica conmigo, va más allá.

El Macho puede ser machista y amanerado: puede ser bello o feo; puede ser medio animal o un dios. Es quizás esta libertad lo que le hace interesante, porque incorpora entonces todas las identidades, se hace más rico.

La movilidad de artistas que trabajan en espacios locales, regionales y globales es una tendencia recurrente en el panorama sociocultural contemporáneo. En tu caso vivimos fuera de Cuba pero mantienes vínculos fami-

liares y profesionales, y además has realizado proyectos en diversos países. ¿Cómo respondes a este fenómeno y cuánto ha marcado al peculiar juego con las identidades que caracteriza tu obra?

Creo que el problema de la pertenencia es más arraigado en las culturas que han sido dominadas o que se sienten, por alguna razón, en peligro.

No creo que un francés o un norteamericano o un alemán se cuestionen su identidad por el lugar en que vivan, ni mucho menos su cultura. Al contrario, quizás la lejanía geográfica de tu cultura te hace más consciente de sus virtudes y sus errores. El hecho de haber vivido en diferentes lugares creo que al final, en mi caso, le ha dado a mi obra más experiencias, más identidades. Por ejemplo, en alguna ocasión me he preguntado cuán cubana podría ser mi obra si yo vivo inmerso en otra cultura, si uso otras iconografías, otros lenguajes. Al final, creo que es un problema de ADN. Lo cubano es una estructura de pensamiento, que aunque utilice otros lenguajes, en el fondo permanecen las estructuras.

Por eso no tengo miedo de incorporar referencias de cualquier fuente a mi obra (de hecho me gusta hacerlo). No creo que cerrarnos sea la solución: mientras más se abra al mundo, más cubana será mi obra.

Tu puesta en escena es profundamente irónica, sobre todo cuando recrea los estereotipos instaurados por las culturas dominantes. ¿Podríamos afirmar que es una ventajosa herramienta de comunicación y resistencia que te concede el espacio en que te formaste?

Tengo una ligera acotación a tu pregunta: no creo que estos estereotipos sean exclusivamente una instauración de estas "culturas dominantes". Creo, de hecho, que es, como en todo, un fenómeno de varias caras. También las "culturas dominadas" hemos "trabajado" para instaurar estos estereotipos, nos reconocemos en ellos, y en muchas ocasiones nos enorgullecemos de los mismos.

En mi caso, los uso como una manera de entenderme a mí mismo como cultura: ¿Cómo me ven? ¿Cómo me veo? ¿Realmente cómo soy? ¿Realmente cómo es el "otro"? Creo que reirme de mí mismo es una muy seria manera de conocerme.

Drapetomanía es la más reciente exposición colectiva en la que participas. Este homenaje a Grupo Antillano te inscribe, junto a otros colegas, como heredero de un movimiento cultural que resalta la trascendencia de los elementos africanos y afrocaribeños en la formación de la nación cubana. ¿El retorno a las fuentes más raigales perdurará como ejercicio ineludible en tu quehacer?

Mira, creo que todos necesitamos, por alguna razón, un pasado. Y si no lo tenemos, lo inventamos. Es parte del proceso de reconocimiento cultural del cual te hablaba antes. Lo hicieron los renacentistas cuando miraron a los "clásicos".

Mi relación con lo afrocaribeño tiene más un matiz personal e intelectual que artístico. En mi obra las preocupaciones raciales están mezcladas con otras de tipo social, culturales, etc. No son "raigales".

Es mi posición como intelectual negro, popular y cubano; y mi participación en estos proyectos, lo que me vincula a estos quehaceres. Aunque también desde mi obra, por supuesto, hay un reconocimiento de mis raíces, aunque a través del humor y el doble sentido, de estas identidades.

Yo me río del negro, del cliché que se ha instaurado, sexual, cultural; así como también me río de todos los demás estereotipos que contaminan nuestras identidades, de esas máscaras que usamos para relacionarnos.

Porque estas máscaras son utilizadas por los dos bandos: son usadas por los "otros" para excluirnos de un discurso global, pero también las usamos nosotros para aprovecharnos. Hay demasiada gente viviendo gracias al folclorismo de "lo negro"...

A propósito del Caribe, García Márquez lo calificó en una ocasión como "el centro de gravedad de lo increíble". ¿Qué componentes de nuestra tradición te resultan más interesantes de abordar actualmente y por qué?

Creo que precisamente lo "increíble" como componente en nuestra cultura es una de las cosas que me motivan actualmente. Cuba es un lugar donde lo insólito es intrascendente, la locura pasa desapercibida.

Como por ejemplo, esos árboles que crecen en muchos edificios más allá de lo racional, y que llegan a un punto donde no se sabe si el edificio alberga al árbol, o lo opuesto. Donde lo salvaje cobra su cuota: un policía puede ser un mafioso, o una prostituta una funcionaria...

Para el despliegue de tus inquietudes estéticas has apoyado en la pintura, el grabado, la escultura, la cerámica... Desde el punto

de vista formal pienso que era inevitable que el artificio latente en tus obras figurativas te condujera también a la abstracción. ¿Qué géneros distinguen tus proyectos actuales y qué intereses persigues con ellos?

Normalmente yo parto de las esencias de los géneros en los que trabajo: la pintura está asociada con el artificio, se asume como una "representación de lo real", y tiene sobre sí toda la Historia de la Pintura en el Arte. La escultura depende mucho de sus materiales. La cerámica tiene toda la tradición utilitaria y de oficio consigo (la maldición de la belleza del brillo), está más asociada a las manualidades. El video, al ser una manifestación relativamente nueva, está más asociada a la publicidad, a lo experimental.

Últimamente estoy trabajando más lo escultórico, aunque tengo algún proyecto de vallas publicitarias esperando...

Desde hace un tiempo he estado incurriendo un poco con esculturas inflables. Esto me permite dimensiones que difícilmente otra técnica me facilite, y hace el traslado más fácil. Aunque también trae el problema del financiamiento; en los tiempos en que vivimos se hace difícil, pero he tenido suerte.

Cuando trabajo la bidimensionalidad, normalmente uso la figuración. Me permite jugar con referentes culturales que son más afines con ese medio: la publicidad, los arquetipos, las iconografías. Aprovecho toda la carga de significado que traen para jugar con ello.

Con lo tridimensional mi obra se hace más abstracta, más subliminal, el juego se basa entonces en las formas y lo que sugieren más que en lo que significan. La teatralidad de la puesta en escena refuerza la intención de jugar: las luces (y las sombras), adquieren un papel más activo. La corporeidad de las formas invita al espectador a tocar, a relacionarse más activamente...

En el caso de los videos es diferente aunque trabajo con imágenes figurativas, generalmente las uso como abstracciones, utilizando las apariencias, las ilusiones.

Me gusta jugar con las tradiciones, con lenguajes ya establecidos para, desde ellos, aportar mis puntos de vista. Nunca ha sido mi intención inventar nada nuevo. Lo mío es jugar, usar las cosas como un dominio, donde tú puedes mover las fichas a tu antojo e, incluso, hacer trampas! /

Elio Rodríguez *el Macho* / *Ceiba Negra* / *Inflable* y escultura *blanda* / 2010 / Museo The Mattress Factory, Pittsburgh /





Alexis Esquivel / Live president subtitled in Chinese / 2012 /

QUELOIDES, LA SAGA / conversando con Alexis Esquivel/

Suset Sánchez /

La reciente inauguración en la Galería de Arte Universal Santiago de Cuba de *Drapetomania: exposición homenaje al Grupo Antillano*, parece una ocasión oportuna para hablar de silencios, olvidos, mitos y rumorología en torno a una secuencia de proyectos que han situado en el centro de sus discursos las representaciones del racismo. En 1997, exposiciones como *Queloides. Primera parte* y *Ni músicos ni deportistas*, marcan el inicio de una periodización consensuada sobre una serie de proyectos monográficos que durante dos décadas se han encargado de dar visibilidad, y desvelar las relaciones de poder y las huellas del colonialismo interno que persisten en las prácticas y los imaginarios de discriminación y racismo en la sociedad cubana. Las voces críticas y las denuncias implícitas en el trabajo de un amplio grupo de artistas que participa en esas muestras, conllevan un gesto de afirmación identitario sobre una conciencia étnica y el agenciamiento cultural de los afrodescendientes en el escenario social y político del presente.

¿Cómo surge la idea de hacer *Queloides*? ¿Había algún antecedente curatorial o expositivo que sirviera de fuente al proyecto? ¿Cómo se define la selección de artistas y obras participantes?

En aquel momento no había pensado en ningún anteceden-

te. Notaba que en el ambiente artístico cubano, a pesar de haber un predominio de una perspectiva crítica en el arte y una preocupación por la interpretación de lo socio-político, no había una manifestación importante de la problemática racial. Se rodeaba el tema con discursos antropológicos, etnográficos, folclóricos: pero en ningún momento se hablaba de algo que conversabas con tu familia, que ocurría en tu propia calle y te castigaba en la vida cotidiana. Ningún crítico o curador parecía interesado en eso.

Julio Moracén me invitó a hacer una exposición para un evento que estaba organizando junto a Ida Francetto en la Casa de África, el I Encuentro de Antropología de la Transculturación. Hablé con Omar-Pascual Castillo, le pareció interesante el proyecto y muy apropiado el título. A partir de ahí se encargó de casi todo, e incluso me pidió escribir un texto muy corto, que ahora es muy oportuno porque permite ver cuál era la idea rectora de la exposición. El origen del proyecto son las conversaciones con el propio Moracén, Ismael González Castañer, Pedro Álvarez, Gertrudis Rivalta, Roberto Diago, con Omar-Pascual, mi experiencia y la de los amigos.

En aquella época casi todas las exposiciones se hacían con la buena voluntad de los artistas, con mucha camaradería, la gente estaba presta a participar. Primeramente se pensó en los amigos: René Peña, que era uno con los que hablaba de estos temas.

Omar-Pascual, que no era nada sectario y se relacionaba con gente de casi todos los círculos artísticos, incorporó a otras personas en las que yo no había pensado. Por ejemplo, Alvaro Almáguer o José Ángel Vincench, enriqueciendo así la propuesta inicial. Sobre Peña, Diago y el resto de los artistas, ambos teníamos total sintonía. El hecho de hacer una exposición en un espacio no especializado del arte nos daba libertad para esbozar lo que podría ser una exposición sobre el tema. Sabíamos que se estaba formando una idea que era mucho más grande y abarcadora que las condiciones de producción del proyecto, que el espacio donde se iba a exponer; por eso le pusimos *Queloides I*.

¿Qué relación en el concepto curatorial hay entre *Queloides I* y *Ni músicos ni deportistas*?

Ambas exposiciones partían de la misma necesidad de mostrar la existencia de un arte que de manera natural estaba reflejando las tensiones raciales de la sociedad cubana, realizado por artistas jóvenes, que además utilizaban lenguajes actualizados y poéticos no asociadas a la visualidad tradicional del tema negro, olvidadas inexplicablemente por el discurso central del arte cubano. En ese aspecto, una era la continuación de la otra, pero si *Queloides I* era más incluyente y panorámica, y mostraba el racismo desde una multiplicidad de síntomas, *Ni músicos ni deportistas* era más selectiva y militante, y denunciaba el

racismo desde una posición quizás más política, con un tono más rebelde y reivindicativo, más "cimarrona" si se quiere, y museográficamente resultó ser más condensada, más sintética tal vez.

Unos meses después de *Queloides I* me encontré en el Taller de Serigrafía con Ariel Ribeaux –yo solo lo conocía de vista–, me dijo que había visto la exposición, que le había interesado mucho, que llevaba tiempo queriendo hacer algo así. Realmente comprendí que la necesidad de reflejar la problemática racial desde el arte era una idea que flotaba en el ambiente. Luego Ariel se lanzó a hacer *Ni músicos ni deportistas*, con mayor preparación y con un concepto más premeditado, y me involucró no solo como artista. Ahí debatimos un poquito más. El era un tipo muy creativo, sociable y plural, pero en ciertos aspectos era mucho más radical que yo. Después del primer *Queloides* nos reunimos más como grupo, la influencia fue mayor, aunque no exenta de discrepancias. Peña, Montalván, Alejandro Campos, Ariel y yo, nos velamos con mucha frecuencia, aunque era una época en la que algunos estaban temporalmente fuera del país y otros emigraron. Uno de los debates era que Ariel quería hacer una exposición de tema racial solo con artistas negros y a mí no me gustaba la idea, porque tenía la preocupación de que se nos terminara acusando de lo mismo que estábamos combatiendo. La posición de Ariel no

partía de un sentimiento racista, él tan solo quería demostrar la existencia de un arte que denunciaba el racismo con voz propia, desde la perspectiva del sujeto negro, así que yo lo entendía y hasta cierto punto compartía su posición; pero me parecía una mala estrategia, que iba a desviar el debate del tema central, que se iban a fijar más en ese hecho, que en las obras y en la propuesta de la exposición. Al final, Ariel estuvo de acuerdo conmigo e incluyó a Douglas Pérez, aunque éste no pudo participar por razones logísticas. Creo que en aquel momento a Ariel le hubiese gustado incluir también a Pedro Álvarez; pero éste estaba viajando bastante y era más difícil de convocar. Funcionó la idea original, que se enfocaba más decididamente en el tema del racismo por encima de cualquier otra consideración etnográfica o religiosa, que eran los acercamientos acostumbrados a la presencia del negro y el mestizo en la cultura cubana. Fue una exposición escueta, con muy pocas obras, cuatro artistas que ya venían de la expo anterior; entre ellos, Manuel Arenas, que había estado trabajando el tema desde los años ochenta. Fue una exposición interesante, un proyecto más pensado y organizado, partiendo de una institución porque Ariel trabajaba en Luz y Oficinas, que era un espacio artístico y tenía otro tipo de connotaciones.

En tu opinión, qué repercusión crítica y social tuvieron ambas muestras

en el contexto cultural cubano. ¿Puede hablarse de un salto medular en la atención a estas dos primeras exposiciones y lo que sucede con *Queloides II* en 1999?

Con *Queloides I*, que yo sepa, no se enteró casi nadie; solo gente que estaba de antemano preocupada por esos asuntos. Con *Ni músicos ni deportistas*, sí hubo algo más de reacción, a pesar de que no fue tanta gente a la inauguración. Hubo una respuesta desproporcionada al impacto que tuvo la exposición. Parecía que algunos sectores artísticos estaban preocupados porque estuvieramos inventando una especie de grupo, una etiqueta de "arte negro" o radical que se convirtiera en otra "marca" exitosa del arte cubano, en una estrategia de mercado. Creo recordar que por esa fecha se dio una polémica: estaban diciendo que éramos unos negros resentidos, que nos estábamos inventando un fenómeno, que eran más de llamar la atención. Una reacción más grande que la propia repercusión pública de la exposición. Cuando ibas a las actividades de la Fundación Ludwig, por ejemplo, escuchabas comentarios sarcásticos sobre si éramos unos "apalencados", y cosas por el estilo. Y por supuesto en la prensa no apareció nada. Pero la propia alarma que generaron estas exposiciones, en personas que ni siquiera las habían visto, nos convencieron aun más de la complejidad del problema racial en Cuba, y dispararon cualquier duda sobre la autenticidad y la pertinencia de realizarlas.

Cuando *Queloides II* ya el ambiente había cambiado un poquito. Por esa fecha empezaron a salir publicaciones sobre este debate, como la revista *Temas* dedicada a la raza[1], eventos teóricos en el Centro Nacional de Antropología. Había una explosión en espacios muy reducidos; pero conocidos a mucha gente interesante, como Tomás Fernández Robaina, Gloria Rolando, Roberto Zurbaro; historiadores como Marial Iglesias, Ricardo Quijza, Reinaldo Funes, Julio Cesar González, entre otros. Accedimos a bibliografía más actualizada, a estadísticas demográficas; cosas que estaban totalmente excluidas de los medios generales. Había un debate exclusivo de un sector; sino que era un asunto transversal de la sociedad, que finalmente completaba la propuesta inicial de la "profecía" de *Queloides I*. Esta fue una exposición más plural y abarcadora, cuyas obras desmontaban el racismo desde sus condicionamientos históricos, económicos, sexuales, psicológicos, políticos o religiosos, con un ensayo museográfico sobrio y austero, pero de una espacialidad orgánica. Como siempre, fue una exposición con muy escasos recursos. No obstante, al coincidir con las celebraciones por el décimo aniversario del CDVAV y contar con la participación también de algunos de los artistas más valorados del momento, influyó favorablemente en la gran concurrencia de público el día de inauguración, y además le dio una mayor visibilidad a la muestra y una tremenda reverberación al tema. En la prensa nacional no tuvo repercusión alguna; sin embargo, el diario *El País* sacó una nota corta y el *Nuevo Herald* una reseña un poco mayor. Un reporte de *Artnet* también la mencionaba e incluso la publica-

Ariel quiso en algún momento que estuviera Belkis Ayón, apreciaba mucho su obra y tenía muy buena relación con ella; además veía con mucha claridad el aporte que podía hacer al proyecto la obra de Belkis, y cómo podía compensar la muestra desde la perspectiva femenina del tema.

Se regresaba a una idea curatorial más inclusiva donde artistas racialmente diversos demostraban que el tema no era solo un preocupación exclusiva de un sector; sino que era un asunto transversal de la sociedad, que finalmente completaba la propuesta inicial de la "profecía" de *Queloides I*. Esta fue una exposición más plural y abarcadora, cuyas obras desmontaban el racismo desde sus condicionamientos históricos, económicos, sexuales, psicológicos, políticos o religiosos, con un ensayo museográfico sobrio y austero, pero de una espacialidad orgánica. Como siempre, fue una exposición con muy escasos recursos. No obstante, al coincidir con las celebraciones por el décimo aniversario del CDVAV y contar con la participación también de algunos de los artistas más valorados del momento, influyó favorablemente en la gran concurrencia de público el día de inauguración, y además le dio una mayor visibilidad a la muestra y una tremenda reverberación al tema. En la prensa nacional no tuvo repercusión alguna; sin embargo, el diario *El País* sacó una nota corta y el *Nuevo Herald* una reseña un poco mayor. Un reporte de *Artnet* también la mencionaba e incluso la publica-

ción del Ministerio de Cultura, *Coordenadas*, reseñaba brevemente la muestra. Esto señalaba el creciente interés que generaba el debate racial cubano fuera de las fronteras y la hipersensibilidad política que éste despertaba en todas las direcciones. Las revistas especializadas de arte no se hicieron eco de la expo hasta el año siguiente cuando *Artecubano* publicó el texto de Ariel *Ni músicos ni deportistas* (Notas para el libro oscuro)[4].

¿Qué cambios fundamentales se han operado en el contexto cubano e internacional que han permitido la realización y la repercusión de un proyecto como *Queloides: Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo en 2010*?

En el 2008 un afrodescendiente ganaba la silla de la Casa Blanca y esto quizás solo representaba que las cosas habían cambiado simbólicamente; pero en cualquier caso también significaba que ya nada sería exactamente igual que antes. La primera *Queloides* había surgido en un evento teórico de antropología. Lo que pasó en esos diez años es que la exposición misma y la obra de los artistas que participaron en ella, empezaron a leerse de una forma diferente: sobre todo en el caso de artistas que eran más conocidos, cuyas obras no eran vistas desde esa perspectiva. Antes de *Ni músicos ni deportistas*, por ejemplo, la obra de Peña era analizada casi únicamente desde su faceta homoerótica; pero algo tan evidente como los relatos que podían emanar del cuerpo negro, de la racialidad, eran totalmente obviados. Aunque, quizás el aporte más importante de las dos primeras *Queloides* y *Ni músicos ni deportistas* fue justamente localizar el tema y ponerlo en el centro de la escena, decirle al medio artístico cubano que dejara de ignorarlo, y a la crítica que tuviera mayor rigor en ese sentido. Creo que este reclamo tuvo más rápida recepción en el ámbito académico nacional y foráneo que en el propio campo artístico cubano. En la actualidad es curioso ver cómo cada vez más el tema racial es utilizado como arma arrojadiza entre diferentes sectores ideológicos. La conciencia política de esos grupos y el valor que tiene el tema, pero, sobre todo, su maldita persistencia en la realidad, es lo que ha contribuido a que se mantenga el interés sobre él y que diez años después, desde la academia, surja la reducción de la exposición con Alejandro de la Fuente. No obstante, casi a la par se da otro fenómeno interesante, que es el caso de la exposición *Sin máscaras*[5]. Ya esta exposición, desde el mundo del coleccionismo, viene a proponer que no solo estas obras son parte de un debate importante, sino que también se trata de un arte coleccionable, con valores comerciales. Creo que tiene que ver con la importancia que ha adquirido el debate y, por supuesto, con la solidez de muchas de las propuestas artísticas. Fue en el 2003, probablemente, cuando Fidel Castro reconoce que el tema del racismo no se había superado. Ya nadie pudo decir que nos habíamos inventado un tema. Una vez que el propio Gobierno reconoce que hay problemática racial en Cuba, ya no pueden decir que somos "cinco negritos resentidos" y ese discurso de invisibilidad queda trunco. No se puede cuestionar, como a finales de los noventa, la pertinencia del tema. Eso influye en que desde la academia parecra interesante volver a hacer un muestreo de en qué momento está el

tema y cómo se comporta.

¿Qué críticas habría que hacer al tratamiento que estas exposiciones han dado a estos discursos?

Me resulta un poco difícil porque me siento muy cerca de estos proyectos. En la última *Queloides* no he tenido ningún papel como organizador, pero para mí no es como participar en otra exposición, me siento involucrado emocionalmente. Cuando se hizo en Cuba *Queloides: Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo*, en su subtítulo por primera vez se enunciató explícitamente el término racismo que gravitaba sobre las muestras anteriores; pero que nunca fue verbalizado abiertamente. Esto fue algo muy importante, y constituyó un gran avance en la profundización y el rigor del debate, pero también provocó la resistencia de ciertos sectores institucionales. Como sabes, el curador Alejandro de la Fuente no pudo asistir a la fase final de montaje e inauguración de la expo, y esto provocó algunos problemas organizativos e incluso, algunas actividades colaterales previstas no pudieron realizarse. Ciertamente la exposición en Cuba tuvo limitaciones. Aun así celebro mucho el gesto de coherencia de Alejandro de no querer hacer la exposición en el exterior sin antes mostrarla al público cubano. En la versión de Mattress Factory, en Pittsburgh, se pudo apreciar de manera más palpable los aportes de la concepción de Alejandro a toda la saga; partiendo de lo que Orlando Hernández llama el "núcleo duro de *Queloides*". De la Fuente incorporó artistas de gran relevancia como Belkis Ayón, Marta María Pérez y María Magdalena Campos; las cuales compensaron con mucha solidez la perspectiva femenina de lo racial, escasa o ausente en las muestras anteriores. Además, estructuró un diseño más equilibrado de los diferentes medios: pintura, fotografía, vídeo e instalación. El había estudiado concienzudamente las exposiciones anteriores, y su interés no solo estaba dirigido a dar continuidad y actualización al tema, sino también a homenajear los esfuerzos previos. No obstante, hay una cosa que sí echo en falta, y que me hubiese gustado ver en la exposición. Hubiese sido interesante que incluyera también algunos artistas de las más jóvenes generaciones: estoy pensando en Javier Castro, Susana Pilar Delahante, Carlos Martiel u Ovni, por ejemplo. Quizás más que una carencia, sea un buen pretexto para próximas exposiciones. El tema está muy lejos de ser agotado, y como se ha visto *Queloides* es un proceso abierto a la espera de nuevas actualizaciones. /

[1] Se refiere al Monográfico "De la etnia y la raza", *Temas*, La Habana, No. 7, jul.-sep., 1996.

[2] I Bienal de Teoría y Crítica de Arte Contemporáneo "Oscar Fernández Morera", Sancti Spiritus, 1998. El jurado estuvo integrado por Gerardo Mosquera, Erena Hernández y Oscar Morriña, y premio la ponencia de Ariel Ribeaux.

[3] La propuesta que ganó fue *Jao Much, Homenaje a Antonia Erika*, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, La Habana, 1998, con curaduría de José Ángel Toirac y Meira Marrero.

[4] Ariel Ribeaux, "Ni músicos ni deportistas (Notas para el libro oscuro)", en *Artecubano*, La Habana, No. 3, 2000, pp. 52-59.

[5] *Without Masks: Contemporary Afro-Cuban Art*, Johannesburg Art Gallery, Joubert Park, Johannesburg, Sudáfrica, 2010, con curaduría de Orlando Hernández.



El Maestro Eduardo Arrocha /

Eduardo Arrocha: Premio Nacional de Diseño/

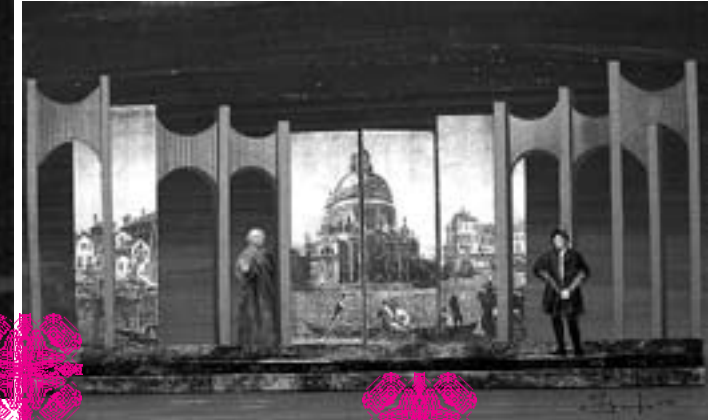
Cristina González Béquér /

El anuncio del otorgamiento del Premio Nacional de Diseño al Maestro Eduardo Arrocha no me toma de sorpresa. Seguramente el privilegio de estar cerca de su obra y de su trabajo titánico en el universo del Diseño Escénico, y la entranable relación que me une al ser humano Eduardo, me habían permitido anticipar desde mi corazón ese acontecimiento. Una multitud de amigos, colegas y compañeros de trabajo compartirán conmigo la alegría y la certidumbre de su merecimiento. Eduardo comenzó sus estudios de artes plásticas cuando se fundó una escuela para el estudio de esas disciplinas en Guanabacoa. Después cursó cinco de los seis años reglamentarios en el programa de San Alejandro. En esos días apareció la oportunidad de convertirse en Instructor de Arte –ya había triunfado la Revolución a esas alturas– y en un año aprobó todo lo necesario para graduarse. No llegó a ser instructor, pero comenzó a pintar. Con claridad envidiable, por aquel tiempo Eduardo Arrocha descubrió que le faltaba algo para ser un pintor al nivel de sus propias expectativas. Entonces se dedicó por un tiempo a diseñar publicidad. Después, como parte de su historia sentimental, comenzó a realizar sus primeros trabajos de diseño para la escena. En una exposición de sus bocetos tuvo la suerte de que Andrés García, destacado dibujante y diseñador de la época, apreciara sus dotes como diseñador e introdujera en su proyecto de vida la profesión que sería, definitivamente, su derrotero. Para el diseño escénico tuvo profesores como el cubano Rubén Vigón y los checos Vichodil y Gabor. Portocarrero fue su maestro y consejero. Durante gran parte de su vida activa simultaneó la mesa de diseño con el rigor de la Jefatura de Escena o la Dirección Técnica de una compañía danzaria, de manera que el escenario no ha tenido secretos para él. Ha trabajado con los más destacados directores de danza, ballet, ópera, teatro dramático, teatro musical, y cine.

Personaje de *Escándalo en la Trapa* / 2004 /



Puesta en escena de *María Antonia* / 2010 /
El Mercader de Venecia / 2005 /



Desde la visión bidimensional que había adquirido con la pintura, tuvo que llegar a dominar el espacio con todas sus tensiones, las visuales del escenario, la perspectiva desde el lunetario encontrar el funcionalismo indispensable en los objetos de la escena, identificar los estilos e integrarse a los planteamientos estéticos del director y hacer visibles sus presupuestos. Por ese camino entendió que diseñar para la escena no es aumentar una obra pictórica concebida para dos dimensiones hasta sesenta veces su tamaño, porque las especificidades de la escena y del espacio de representación, y su relación con los que van a verla, constituyen una disciplina diferente, que hace parte del conjunto de lenguajes signícos o extraverbales que conforman la visualidad en la representación escénica y apoyan sus intenciones. Arrocha ha abordado las tres vertientes del diseño escénico, porque ha diseñado el vestuario, la escenografía y las luces. Tratar de enumerar los títulos, los directores y las compañías en Cuba y el mundo para los que Arrocha ha trabajado es tarea aparte. Todos los resúmenes se vuelven incompletos a la hora de ilustrar la vastedad de su presencia en la cultura de la nación

Entre las agrupaciones cubanas con las que trabajó, en apretada síntesis, pudieran mencionarse el Ballet Nacional de Cuba, el Teatro Universitario, la Ópera Nacional, La Rueda, Rita Montaner, Teatro Musical de La Habana, Teatro Estudio, Teatro Lírico Nacional, Teatro Político Bertolt Brecht, Trotamundos, El Círculo, Ocuje, Buendía Teatro de Repertorio Español de Nueva York, El Círculo, Hubert de Blanck, o Buscón. En cuanto a la compañía denominada hoy Danza Contemporánea de Cuba, que primero fuera el Departamento de Danza del Teatro Nacional, luego el Conjunto Nacional de Danza Moderna y Danza Nacional de Cuba hasta alcanzar su nombre actual, merece mención aparte, toda vez que desde los años sesenta y hasta hace muy poco, fue Arrocha su diseñador exclusivo, además de su Jefe de Escena y Director Técnico, como había mencionado.

La participativa trayectoria de Eduardo Arrocha, su compromiso con la vida y la carrera de muchos de sus colegas a través de cinco décadas, su integración al quehacer escénico como protagonista de todas sus etapas y vaivenes, se complementa con esa obsesión de atesorar objetos que testimonien y documenten cada año, cada minuto, de su existencia en ese contexto. El archivo de Arrocha es, probablemente, el lugar más idóneo para encontrarse con el devenir del arte escénico cubano y un poquito más. A sus más de setenta años de existencia y más de cincuenta de trabajo incansable construyendo la visualidad de la escena de su tiempo, Eduardo Arrocha ha merecido ya el Premio Nacional de Teatro. Con mucha justicia, es el diseño la disciplina que en estos días lo coloca en la primera línea de sus artífices. Reciba ahora la más cariñosa de las felicitaciones por su Premio Nacional de Diseño. /



Diseño para personaje de *Dédalo* / 1989 /
Puesta de *Los Siete contra Tebas* / 2007 /

En pág. opuesta /

Escenografía de *La Simona* / 1976 /
Vestuario para personaje de *Dador* / 1991 /
El Rey Cristóbal / 1996 /

en piel de gourmet /

A cargo de frency /

Dentro de los procesos del arte contemporáneo, dentro de su profusión de caminos, paquetes discursivos, modelaciones teórico-prácticas y pesquisas más serias –alejadas del mercadeo y de la obsesión monetaria–, una parte del arte visual se ha venido adentrando en otras zonas, existentes pero preteridas o dejadas a un lado durante buena parte del siglo XX.

Con el cierre de ese siglo, el arte visual penetró esas áreas dormidas, favoreciendo con el empleo de otras herramientas una manera diferente de pensar, investigar, producir y relacionar viejas y nuevas ideas que se hayan immanentes en su interior.

Para introducirnos en uno de esos caminos, *Noticias de Artecubano* me ha posibilitado, desde esta edición, una columna que aterriza puntualmente en las problemáticas sobre *la sensorialidad en el arte contemporáneo*, su relación con lo experimental, con los llamados Nuevos Medios y los procesos relacionales, de analogía y re-encuentro que propician su conocimiento, creación y circulación.

Será un espacio que, poco a poco, ofrecerá parte de las investigaciones que he estado realizando por más de cuatro años en relación con lo sensorial en el arte. Pretenderé no ensismarme en las consideraciones teóricas que existen o que he desarrollado sobre el tema. Más bien procuraré ofrecer una dimensión, que muchos tal vez pueden inferir pero necesita ser más conocida, desde el ejercicio de la práctica, lo que me ha sustentado no sólo en mi labor como crítico o curador, sino como profesor, investigador y creador dentro de los llamados *Media y New Media* –o lo que prefiero denominar como *Medios Emergentes* y que será aclarado pertinentemente.

Por lo pronto, confieso que desde hace unos años he venido experimentando, sobre la base de mis vivencias y metabolizaciones dentro del campo visual, una suerte de cansancio en relación con los llamados postulados del arte “cubano”, sobre todo en lo que respecta al “imperio conceptual” de su vertiente experimental. Ese cansancio aumenta cuando se trata de esas áreas copadas por medios tradicionales como la pintura, la escultura, la fotografía o el grabado que, si bien son herramientas expresivas aún posibles de ser utilizadas, han sido infelizmente ceñidas —por muchos artistas, críticos, curadores, mediadores, representantes, coleccionistas y ferias— a esas zonas de mercantilización y por eso padecen de un estigma y alimentan una crisis que debilita la salud del terreno artístico; a la vez que nutren —como contraveneno— la irrupción de otras prácticas que se ocupan por renovar el campo como respuesta o alternativa a la problemática. Entonces he optado por indagar más en esa capacidad de laboratorio y experimentalidad inherente a esa parte del arte que lo mantiene vivo, pulsando el espíritu de la época que vivimos y avizorando los nuevos procesos de inter y transdisciplinariedad que vienen alimentando al arte para ir *más allá de lo visual*.

Porque el arte llamado visual ha traspasado, hace mucho tiempo ya, el sentido heracliteano que le sustentaba. Ha dado paso a inclusiones, préstamos, colaboraciones, que lo han acercado cada vez más a otras zonas como la filosofía, la antropología, la sociología, el activismo, ... y en su oxigenarse ha venido experimentando otros nexos con las ciencias aplicadas y participa de un concierto cognoscitivo de tipo rizomático, donde mucho se interconecta, interactúa y abre otros horizontes para el ser humano; rescatando esa sensorialidad inherente. /

[La Habana, junio de 2013]

Video documentación en Cuba 2005-2012/



Celia-Yuniór y Luis Gárciga / Corte evaluativo #2 / Video documentación /

BUSCANDO UNA SENSACIÓN PLACENTERA DE MAREO Y RELAJACIÓN, ENTRE CINCO Y SEIS INDIVIDUOS FRECUENTAN UNA GUARDIA MÉDICA DE ENTRE 16 Y 24 HORAS. VIENEN, USANDO NUESTROS SERVICIOS DE SALUD GRATUITO, A SIMULAR SÍNTOMAS Y SIGNOS PARA QUE SE LES SUMINISTRE UN MEDICAMENTO QUE FÍSICAMENTE EN REALIDAD NO NECESITAN. EN CADA CUERPO DE GUARDIA, CADA HORA, ENTRE DOS Y CUATRO PERSONAS FRECUENTEMENTE CON ALIENTO ÉTILICO; CONSUMEN UTILIZANDO ESTA ESTRATEGIA, DOSIS DE ESPASMOFORTE O DE DURALGINA CON DIAZEPÁN. CREANDO UNA DEPENDENCIA REPITEN ESTA OPERACIÓN AL MENOS TRES VECES POR SEMANA.

Luis Gárciga y Javier Castro / Sin título / Video documentación /

octubre del 2008

un hombre caminó 10 metros con un saco de azúcar, 2 años de cárcel...

Celia-Yuniór y Javier Castro / Video documentación / Octubre, 2008 /

Hander Lara en la Bienal de Austria/

Building Illusions lleva por título la instalación del artista cubano Hander Lara que representa a Cuba en la Biennale Cuvée de Linz, al norte de Austria, en su edición del 2013 y estará disponible para los visitantes desde el 13 de junio hasta el 13 de octubre. En este evento internacional participan sólo treinta artistas por países, y Hander ha sido el artista más joven, con relación a los dos cubanos que han participado en ediciones anteriores. *Building Illusions* fue presentada también en la 11 Bienal de La Habana como parte de la muestra personal *El lugar de todas las cosas*. La pieza visualmente alude a un paisaje urbano representado como una vista panorámica, y a su vez constituye una metáfora del paisaje por el empleo de la tela de color blanco que expiden estas fábricas, recurso que carga la obra de un gran sentido onírico. Hander Lara es un productor simbólico que incursiona en un gran espectro de técnicas sin encasillarse en una sola disciplina artística, y aunque su obra surja a partir de problemáticas locales, esta trasciende hacia un lenguaje universal. / MAYLIN ALONSO

Ariadna Rivero /

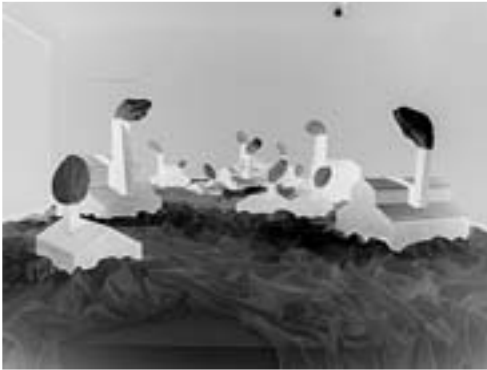
El pasado 11 de Junio se celebró, en los predios de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, la presentación de la multimedia *Video documentación en Cuba (2005-2012)*, seleccionada como ejercicio final de graduación de quien escribe. Esta formaba parte del proyecto de promoción cultural *La video documentación en el contexto de las artes visuales cubanas*, que perseguía como fin último incentivar el estudio e interés por esta vertiente de la video creación; así como sistematizar la producción realizada desde esta arista creativa a partir del reconocimiento de sus principales exponentes y de las líneas de trabajo que estos creadores más explotan.

El video como documento ha alcanzado, desde el año 2005, un lugar significativo en el escenario de nuestras artes visuales. *Bueno, Bonito y Barato* (2005) fue para muchos el punto de partida de este acercamiento a lo documental desde el soporte video. Desde este primer momento ya era posible vislumbrar una estrategia discursiva en la cual determinadas zonas de la realidad se convierten en las protagonistas de las piezas. Son propuestas de un fuerte carácter sociológico que se han convertido en verdaderos exponentes de la cultura cubana, no solo porque pertenecen a una parte importante de la producción artística de la isla, sino también por su cualidad de registro de los modos de vida, las costumbres y del imaginario colectivo de la Cuba de hoy.

Video documentación en Cuba (2005-2012), reúne una serie de trabajos pertenecientes a esta arista de la video creación, en el marco temporal propuesto. Javier Castro, Renier Quer, Celia González, Yuniór Aguiar, Grethell Rasúa, Luis Gárciga, Adrián Melis, Nestor Siré y Joaquín Cabrera son los protagonistas de este proyecto. La mayoría de ellos trabaja con sujetos que no pertenecen al campo del arte, actuando como intermediarios y priorizando cuestiones de orden social. Discursan sobre las demandas del contexto, las dinámicas urbanas, el imaginario colectivo, con piezas que evidentemente tienen un carácter local al hacer *zoom* en las zonas más sensibles de nuestra contemporaneidad. Estas tienen como fin último captar las vivencias de un contexto al cual ellos también pertenecen: historias en las que un día fueron protagonistas y que hoy, detrás de la cámara, se limitan a registrar.

En este sentido, es necesario aclarar que el propósito de estos creadores no es solucionar los conflictos o deficiencias que encuentren en el tejido social, más bien se proponen señalar y visibilizar los fenómenos. En ocasiones ofrecen soluciones bien puntuales y transitorias a un nivel micro, como alternativas a la imposibilidad de accionar en una escala mayor. Conscientes están de las limitaciones del arte para transformar la realidad, pero también de la relativa inmunidad que concede el terreno de lo artístico si de cuestionar, señalar o apuntar se trata. Aunque en todos pervive esa vocación sociológica y el interés por las vivencias de la cotidianidad, son disímiles las maneras, los recursos y estrategias que estos emplean para insertarse y registrar los avatares del contexto. Por esta razón se ha decidido agrupar sus piezas dentro de la multimedia tomando en cuenta las líneas de trabajo fundamentales de estos creadores: la documentación de acciones, la documentación de zonas o fragmentos de la realidad mediante el registro directo, el empleo de la encuesta y/o entrevista, y la recopilación de datos de un hecho o fenómeno concreto.

El objetivo de este ejercicio no es otro que agrupar una información que se encuentra dispersa en nuestro contexto, con el fin de facilitar la consulta de estos materiales que constituyen una parte importante de la producción artística de la insula, así como revelar la diversidad existente dentro de la supuesta “homogeneidad” que caracteriza al video como documento. Arte relacional, del acontecimiento, contextual, cine documento, etc., han sido solo algunas de las variantes empleadas para calificar al fenómeno. Lo cierto es que la diversidad existente y la evolución y desarrollo de las mismas dificultan a menudo esta labor. Lo común lo encontramos en el interés por el documento, por el registro constante de la cotidianidad. /



Hander Lara / *Building Illusions* / Instalación / 2012 /

Nuevos espacios para la videocreación /

Deivy Colina /

Simples Insinuaciones o referencias simbólicas, elípticas o crípticas, son suficientes para cargar de significado y sentido las imágenes.

PETER WEIBEL

Desde la llegada del video al ámbito cultural cubano hemos presenciado una sostenida línea de acción creativa sobre los diferentes tópicos de la sociedad cubana. De esta forma, se ha convertido en herramienta eficiente para dialogar en torno a la cultura popular, los modelos del tiempo y el espacio, y la visión del cuerpo como material creativo. Su permanente expansión en el espacio de las artes lo ha situado como una de las prácticas cruciales en el trabajo de importantes realizadores, inclinados por la experimentación con la imagen digital.

A lo largo de estos años, los creadores videográficos han desarrollado fundamentalmente una línea de creación apegada a la vertiente sociológica-crítica del arte cubano, donde se advierte la influencia sobre los espacios de intercambio social y las diversas relaciones que se suscitan en ellos. Actualmente, contamos con la incursión del video en la institución docente como parte de su programa de estudios. En el 2011 los artistas Celia González y Yuniór Aguiar iniciaron el *Taller opcional de video del Departamento de Nuevos Medios del Instituto Superior de Arte*, lo cual supuso otra entrada oficial de la manifestación al ámbito educativo, al sumarse a otros proyectos de este corte surgidos en la academia con un interés por la imagen en movimiento, su aparición, extensión e implementación en el que-hacer creativo.

Recientemente, la galería Luz y Oficios se convirtió en protagonista de la muestra *El espacio, los sentidos y la información*, que agrupó una pequeña selección de obras, resultado de los dos años en función del taller. Este título refiere alguna de las características presentes en las piezas que son propias del audiovisual, y responde a la concepción e intención de los jóvenes participantes para entregar al espectador otras formas de acercarse a las prácticas artísticas. Un aspecto a destacar es la variedad de trabajos para la ocasión, al incluir piezas de orientación performática, puramente documental, experimentales e instalativas en una exposición que resulta compleja por el vínculo con la tecnología. Se pretende incidir sobre los horizontes de percepción y sensibilidad del espectador desde otras aristas; las cuales se mueven entre las sensaciones, los preceptos de moralidad o la propia metáfora que encierran las formas de vida.

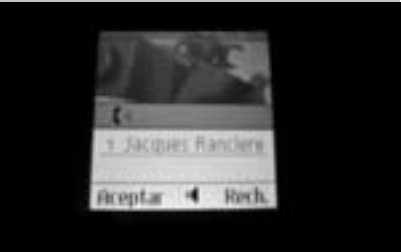
Como característica común entre las piezas podemos señalar el trabajo con la imagen como premisa fundamental. Los artistas intentan establecer un balance entre la creación como proceso autónomo y el énfasis en los elementos técnicos propios del video. Algunas obras expuestas nos sitúan frente a un proceso activo de fabricación de valores, significados y conceptos, al extraer determinados fragmentos o ideas de la cultura popular y hacerlos circular por los senderos del arte. Otras, se inclinan por la experimentación videográfica y el interés por lo formal buscando una pluralidad entre los discursos y las maneras de hacer.

Sirva esta oportunidad para propiciar

una reflexión en torno a los caminos recorridos por la videocreación en la obra de los jóvenes participantes, a través de las diversas poéticas referidas en sus piezas. Esta exposición ha posibilitado valorar no solamente los resultados alcanzados hasta el presente por el proyecto pedagógico; sino también su labor en la formación de las nuevas promociones de artistas, posibilitando la fluidez del diálogo artístico intergeneracional, y contribuyendo a mover los discursos del arte hacia otras zonas de interés. Advertimos un intento por continuar renovando una visualidad en constante cambio en estos tiempos. /



Rigoberto Díaz / *Irrupción* / Video / 2012



Julio César Llópiz / *Silence Mode* / Video / 2012 /



Joaquín Cabrera / *Reciclar* / Video / 2011 /



Rafael Triana / *GTM Zona Horaria* / Video animación / 2012 /

Un pez nadando fuera de la pecera; experiencia Riera Studio/

Orlando Victores Gattorno /

Entre las acciones que se generaron durante la Oncena Bienal de La Habana, sin duda una de las más sugestivas fue Riera Studio, una iniciativa de creación y promoción artísticas bajo la conducción de Samuel Riera. Antes que alternativo este proyecto bien merece el calificativo de taller de experiencias. El intercambio entre jóvenes creadores emplea como laboratorio de intervención y exhibición, desde mayo de 2012, el espacio de la vivienda del artista[1]. Su carácter doméstico y su estructura comunitativa, abierta a la participación de agentes diversos, lo hace conservar su condición periférica respecto al circuito actual de circulación artística.

No obstante, los móviles de esta postura alternativa no estuvieron dados por la existencia *a priori* de una negativa institucional; nunca fue intención de Riera Studio siquiera integrar las muestras colaterales de la Bienal. Como espacio de creación se interesó por promover la adhesión de creadores emergentes. La iniciativa estuvo alimentada por la necesidad

de hacer frente al agotamiento apreciado en el aspecto promocional de la escena plástica nacional, a la constante recurrencia de maneras de construir la obra a partir de códigos pre-establecidos y de modelos curatoriales “ortodoxos”. Sus miembros se adelantaron en metodologías poco exploradas, por riesgosas en términos de retribución económica, y se aventuraron a ensayar una filosofía de la creación que concibiera proyectos fuertemente cargados de analogías ideológicas, sin atender a morfologías estéticas específicas.

Si bien la propuesta estuvo animada por la coyuntura que brindó este megaevento a los proyectos independientes en la ciudad, no es posible comprender el perfil de sus acciones sin antes conocer algunos de sus antecedentes decisivos.

Riera Studio debe, en gran medida, su actitud curatorial al carácter experimental que le facilitaron a Samuel sus incursiones en *landings*, a partir de su segunda edición, en coautoría con Alexis de la O. Este magno proyecto itinerante pretendía constituirse en plataforma para la promoción de aquellos artistas centroamericanos y caribeños que no tenían, en sus contextos de origen, la posibilidad de formar parte del *establishment* institucional del arte contemporáneo. Los tanteos y proposiciones previos (enteramente vía e-mail); así como los procesos de construcción de las obras, muchas veces fuera del ojo celoso del artista, presuponian la inexistencia de una idea museográfica. La intencionalidad de Joan Duran, curador del proyecto, al poner en constante diálogo las piezas, implicaba incluso tener que sacrificar no pocas especificidades constitutivas de algunas de ellas; proceso que llegaba a movilizar a todos los implicados en una suerte de experimento curatorial *in situ* entre el comisario y los artistas. El mismo espíritu de diálogo grupal, deador acaso de lo que le aporta a Samuel en el plano creativo su labor pedagógica en el taller de grabado de San Alejandro, fue aprovechado posteriormente en los lineamientos de Riera Studio. Las obras que los artistas se plantearon como dúo (Samuel + Alexis) nacieron de motivaciones críticas –tomando gradualmente connotaciones de arte político– con marcado cariz lúdico, intentando mostrar interioridades de las negociaciones entre el curador y los artistas.

Otras acciones de Riera penetraban, desde una vocación autorreflexiva, los resquicios de la institución arte para explorar su funcionamiento

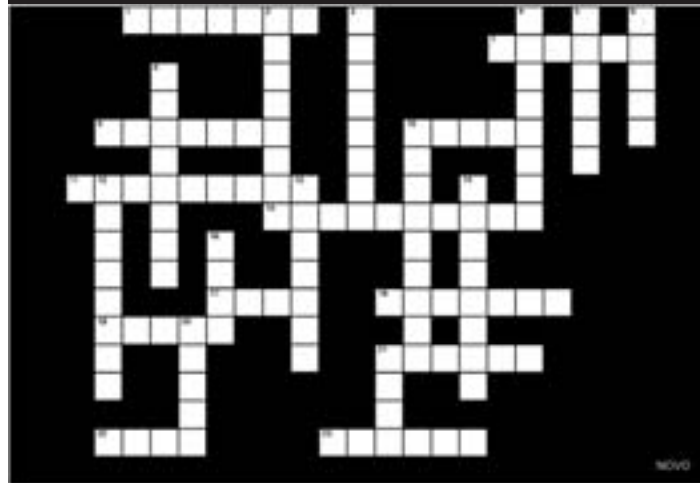
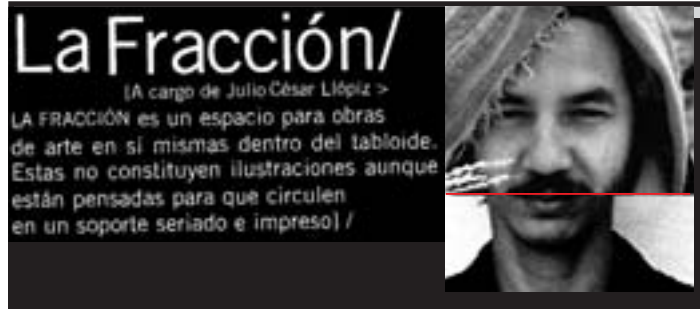
lo. De esta manera, fue escudriñada la propia Bienal de La Habana mediante un sistema de votación aplicado como encuesta en la Facultad de Artes y Letras. El saldo de la indagación arrojó un elevado por ciento que se mantenía por lo general apático frente a uno de los eventos culturales por excelencia del país, revelando posibles deficiencias organizativas. Asimismo, su propuesta curatorial al V Salón de Arte Cubano Contemporáneo, se interesó en ocupar parte de los tres metros cuadrados que, como norma, se asignaban a cada artista en el certamen, explotando simbólicamente las nociones de espacio y autoría.

En lo sucesivo, esta tropa creativa, cuyos soldados más constantes fueran Samuel Riera y Alexis de la O, sufriría los perjuicios de no pocas incomprendiones: escollos planteados por instituciones reticentes (a pesar de la ya antológica tradición rupturista de nuestra plástica) a amparar discursos que comprometeran su papel dentro del campo artístico. Por este motivo no todos los integrantes del grupo creativo mostraron el mismo interés en seguir resistiendo “reganos” e intolerancias.

Como sucede con ese instintivo proceso que es la creación, la proyección de *Arte Normado* (2010), ya sin la asistencia de Alexis, partió de una reflexión aparentemente anodina sobre la posibilidad real de tasar el valor del arte cubano; si para ello dependemos de un cliente sin antes conocer algunos de sus antecedentes decisivos. ¿Cómo se comportaría la dinámica arte-mercado si la utopía de un coleccionismo local llegara a concretarse? La bodega del barrio donde reside el artista constituyó, por sus rasgos contextuales, el contexto idóneo para el despliegue del proyecto, el cual, como es habitual, involucraba el apoyo de los sujetos de ese entorno. Una serie de creadores disímiles fueron convocados a vender su obra a precios verdaderamente accesibles, derribando así la habitual noción lucrativa que normalmente redundaba en beneficio del artista por fuerza de su hipervaloración en el mercado. Se utilizó el mismo proceso que caracteriza la forma de venta en estos establecimientos, y el precio de la pieza por unidad de medidas estaba determinado por la decisión del autor.

Aun más sugestivo que la noción crítica que persiguió el proyecto con su intervención, llevando una problemática del campo artístico a una escala local, fue el ambiente que se generó en el propio contexto, su carácter insólito. El alcance de esta acción propició el levantamiento vivo de una fisonomía social matizada por los comportamientos enriquecedores de sujetos que, a pesar de no estar familiarizados con el mundo del arte, se interesaron por comprar, por intercambiar ideas. Para sorpresa de muchos, el gesto artístico contemporáneo no hubo apatía ni extrañamiento. Esto se logró, en gran medida, porque el equipo de trabajo se propuso establecer una relación con los sujetos implicados sobre la base de los códigos que ellos dominaban. Utilizó la dinámica de la venta normada, sobre el precio de la mercancía (obra de arte), implicó no introducir un procedimiento ajeno a la experiencia vital del espectador común, significativo –sobre todo– operar con un

11 >



Crucigramma / Reynier Leyva Novo

HORIZONTALES/

1. Uso metódico de los medios necesarios para recobrar la salud o mantenerla.
7. Nombre vulgar de varios animales invertebrados de cuerpo blando contractil.
9. Col. Cuba. Dicho de una persona hambrienta.
10. Hembra de la cabra desde que mama hasta que llega a la edad de procrear.
11. Cualidad de seguro.
15. Rotación de una figura alrededor de su eje.
17. Color característico de las señales de peligro o detención.
18. Sustancia vítrea que sobresale en los metales fundidos.
19. Diente posterior a los caninos que sirve para moler o triturar los alimentos.
21. Comisión de personas encargadas de un asunto.
22. Fin de una carrera.
23. Obra de arte bidimensional que puede colgarse en una pared.

VERTICALES/

2. Extraer de las minas las riquezas que contiene.
3. Serie de palabras o frases empleadas para manifestar lo que se piensa o siente.
4. Superlativo de la azada corta que se usa para limpiar la tierra.
5. Tierra natal o adoptiva.
6. Echar votos a juramentos.
8. Archivo digital que ha perdido su ruta y se vuelve imposible de ejecutar.
10. Doctrina que aspira a la supresión de las clases sociales.
12. Administración eficaz y razonable de los bienes.
13. Lo contrario a victoria.
14. Superioridad o ventaja que se consigue del contrario en un enfrentamiento.
16. Hoguera en que antiguamente se quemaban los cuerpos.
20. Lid, combate, contienda, disputa.
21. Recipiente de madera que sirve para contener agua, vino, aceite y otros líquidos.

Arte publicitado /

Extasis / Julio César Llopiz

el **ÉXTASIS**, como sensación, no solo alude a la idea de **PLACER**, sino también a la de **EXTREMO** (.) lo que equivaldría a decir que **tal vez estamos por conocer el verdadero extremo del placer.**

Autor: Julio César Llopiz
Obras: Éxtasis
Ficha técnica: envíe un e-mail a llopiz1984@gmail.com con el asunto: "¿qué es éxtasis?" para enviársela la pieza.

Viene de pág. 11/

bagaje extraartístico favorecedor de las dinámicas sociales. Dos años más tarde Riera Studio desarrollaría una acción similar en la que se organizó la venta (a precios módicos) de grabados de mediano y pequeño formato, expoventa que, bajo el título de *Graphic Sale*, movilizaría a estudiantes de esta especialidad en San Alejandro.

Como exponente de la estética relacional[2] esta propuesta comporta un avance en la dinamización de este concepto en el campo de las artes plásticas cubanas. Sin embargo, el engarce de Samuel Riera, a través de su proyecto, con los procedimientos de la teoría de Nicolas Bourriaud es acaso fortuito. No constituyó una proposición consciente su "parentesco" con la noción relacional de las prácticas artísticas contemporáneas. Tampoco aferrarse a fórmulas estéticas enlatadas o modelos teóricos devenidos tablas de salvación del discurso, han sido nunca para Samuel alternativas en su quehacer como artista.[3] "Si quieres hacer arte tienes que salirte del arte".[4] Bajo esta premisa el esquema de trabajo que lleva a cabo el creador de Riera Studio puede compararse con un pez que ha querido nadar siempre fuera de la pecera. El artista se empapa de aquellos elementos que no conciernen originalmente a las artes visuales para luego proponer un camino estético imbuido en el material explorado.

Ahora bien, es cierto que la experiencia de Samuel no ha precisado el conocimiento de la mencionada teoría para evidenciarla en el proceso de la obra. Lo interesante estriba en que, al cabo, la conjunción entre obra e idea curatorial funciona como una operatoria relacional, en orgánica interrelación con el contexto local. Es decir, el carácter mercantil del objeto artístico se trasmuta, mediante la acción intelectual del artista-curador, en un principio capaz de operar en la dinámica cotidiana; se confunde maravillosamente con las nociones de "cola", cuota, libreta de abastecimiento y demás términos que se mueven en el imaginario popular.

Por encima de todo, la metodología de trabajo de Samuel está vigorosamente refrendada por su manera particular de entender la creación artística, su vocación perentoria de absoluta sinceridad ante el fenómeno creativo. A esto se podría añadir que la propuesta de Riera Studio posee en su concepto organizativo la semilla de los llamados *Open-studio*.

La propuesta de las *Carretillas*, presentada en la Oncena Bienal, reproduce esta misma línea sociológico-crítica: se nutrió de los conflictos diarios asociados a la economía de subsistencia que ha proliferado con la reciente apertura de las posibilidades de negociación entre la iniciativa privada y el Estado. En este caso, Riera Studio operó con las mismas herramientas de su referente social aplicándolas como principio problemático al estatus del arte cubano contemporáneo en el mercado. Agrupar a once artistas convidándolos a realizar sus propias carretillas de venta como soportes alternativos de socialización de su obra, constituyó una acción que funcionó como plataforma para mostrar la capacidad investigativa de cada uno, así como su voluntad de vincular el basamento popular de la conducta asumida, de la actividad realizada, con el valor estético de la pieza. El proceso individual de creación tuvo que conculgar con las propias prácticas cotidianas de los carretilleros. Dialogaba a menudo con lo performático, aunque luego se exhibiera en

la propia casa de Samuel bajo disímiles formas, entre las que sobresalen la videocreación, la instalación y la pintura.

Dentro de este universo una obra a destacar es la de Mari Claudia García. Sobre las ruedas de un basurero (obtenidas de manera informal, como es habitual en los vendedores ambulantes) la artista concibió un cajón empleando en su hechura una antigua silla decorativa de madera sobre la que emplazó un altavoz que anunciaba diversos pregones extraídos de la "poesía" popular de tradición criolla. Al interior, una gaveta compartimentada contenía rollos de papel delicadamente atados con cintas de colores, en los que se podía leer los pregones vociferados. Poco importaba que el transeúnte, que recibía los pregones –en este caso sin costo alguno–, no comprendiera que él también estaba siendo objeto de análisis; su reacción ante lo insospechado desde la curiosidad activaba sus propios referentes contextuales.

Si para este artista existiese algún criterio de selección *a priori* –el término en sí encierra una postura contraproducente en este contexto– respecto al principio aglutinador de otros creadores, Samuel refiere que su interés se enfoca en brindar un margen expresivo a figuras noveles, sobre todo aquellas no "contaminadas" aun por los procesos del mundo artístico. Ninguna especificidad estilística o conceptual constituye el centro de su tesis curatorial ya que la exclusión, bajo cualquier rúbrica, tampoco es una operatoria legítima en su manera de afrontar la aventura creativa.

Así de intenso ha sido el accionar de Riera Studio en los últimos meses. Como toda propuesta su alcance es perfectible. Lo que no se cuestiona es la nueva dimensión que toma su práctica curatorial, ahora que tanto se habla del curador como creador. La libertad expositiva ejercida en este espacio emana de la necesidad de mostrar producciones frecuentemente excluidas del marco institucional, sin prevenir posibles variaciones que escapen casi siempre a la voluntad del conductor del proyecto. Por lo que, a mi modo de ver, también se estaría introduciendo en los predios de la curaduría una noción a tener en cuenta, no para proponerla como nuevo dogma, sino para diversificar el radio de acción de esta disciplina. /

[1] Sita en calle Marta Abreu, No. 202 entre 20 de mayo y Enrique Villuendas, El Cerro.

[2] Cfr. Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

[3] Esta metodología está en sintonía también con su manera de entender la enseñanza de la gráfica en la academia, impulsando a los estudiantes a trabajar sin la influencia facilista de textos, catálogos o imaginarios de otros creadores.

[4] Charla ofrecida por Samuel Riera a especialistas, críticos, estudiantes de Historia del Arte y artistas, y organizada por Magaly Espinosa. La Madruguera, 25 de octubre de 2012.



El polvo, la sangre, el sueño común /

Indira Collazo /

Reynier Leyva Novo evoca el reinicio de las luchas por la independencia desde el Bildmuseet, en Umeå[1]. La primera exhibición personal fuera de Cuba de este joven artista visual, *El polvo, la sangre, el sueño común*, quedó inaugurada el pasado 24 de febrero. Como el hilo de Ariadna, Novo suele hacer visible en su obra la huella de la historia patria. Una hebra de este ovillo llegó al Bildmuseet, institución pública destinada a exhibir arte, diseño y arquitectura contemporáneos mediante estrategias museísticas que promueven una concepción muy actualizada de lo que se considera el espacio expositivo a escala mundial.

La producción de este artista irrumpe en Suecia con nuevas provocaciones. En su metáfora del tiempo, el polvo de los años no puede ocultar el pasado, en todo caso matiza otras lecturas posibles desde el presente. Las obras que integran la muestra defienden el argumento anterior como constante, además de ser casi una declaración –tácita– del sujeto que repara detrás de ellas, quien se permite escudriñar la memoria colectiva de su país, aun bajo polvorientas envolturas.

En este ejercicio de revisar el pasado se coloca el hombre constantemente, sin importar cuál sea su geografía, para dar respuesta a las preguntas sobre el origen de su existencia, quién es, de dónde viene y hacia dónde va. De ahí que una propuesta como *El polvo, la sangre, el sueño común*, en apariencias tan comprometida con Cuba, sea más bien el resorte a un problema universal que inquieta al hombre y lo induce a repensar los cimientos sobre los que nace.

La exposición, curada por Cecilia Andersson, presenta al público sueco *El patriota invisible* (2007), *Los olores de la guerra* (2009), *El deseo de morir por otros* (2012) y *El orden de la batalla* (2013).

De una manera u otra, estas obras activan siempre un referente común dentro del imaginario construido por nuestra sociedad: motivo por el cual, la identificación del receptor suele ser muy efectiva, a pesar de la

recodificación evidente a la que han sido sometidos estos signos. *El patriota invisible* es una variación musical contemporánea de *La Bayamesa*, que despierta las esencias adormecidas en el himno de combate, paradójicamente como secuela de la profunda adhesión de esta melodía en el intelecto de los nacidos en esta isla. En este continuo convite de los sentidos, el olfato recupera tres enfrentamientos significativos en los que mueren José Martí, Ignacio Agramonte y Antonio Maceo respectivamente. *Los olores de la guerra* son las esencias elaboradas por una perfumista a partir de elementos notables en los combates de Dos Ríos, Jimaguayú y San Pedro. *El deseo de morir por*

otros da nombre a un conjunto de armas reproducidas en vidrio a partir de las originales de algunos jefes militares cubanos de las guerras de independencia del siglo XIX, entre ellos Francisco (Panchito) Gómez Toro, Carlos Manuel de Céspedes, Calixto García, José Martí, Antonio Maceo, Quintín Bandera, Manuel Sanguily y Máximo Gómez. La fragilidad del objeto artístico despoja a las armas de su cualidad indisoluble: causar la muerte, al tiempo que debilita también la solidez del relato histórico en ellas contenido, y toda una voluntad de vida o muerte.

El orden de la batalla, que se expone por primera vez, es el resultado del premio otorgado por el proyecto Havana Cultura

a este artista (2012). La pieza, fruto de un trabajo investigativo en colaboración con cartógrafos y con el material de los archivos de San Gerónimo, reconstruye en un rompecabezas el recorrido de José Martí desde Playitas hasta Dos Ríos. Otra vez, toda certeza que pudiera ofrecer la obra se fragmenta, correspondiendo en número con cada una de las fichas de este rompecabezas. En el complejo laberinto del arte está Umea, aún con muchas salidas posibles para este Teseo. Como el azar de una de las piezas del rompecabezas, puede modificarse todavía su escape de este laberinto. /

Umeå es la capital de la provincia de Västerbotten, al norte de Suecia.



Reynier Leyva Novo / *El deseo de morir por otros* / Instalación / 2012 /

El pecado de Narciso... /

Daleysi Moya /

Debatir a estas alturas acerca de las mutaciones que el hecho artístico sufre con el arribo del sentir postmoderno, puede parecer un tema fuera de época. El fenómeno no es nada nuevo y desde sus primeras manifestaciones (que emergen con el dadaísmo) se ha visto acompañado de todo un arsenal teórico encargado de reflexionar y entenderle. De manera que volver sobre la inoperatividad del empleo de indicadores artísticos como la *téche*, la originalidad o la individualidad a la hora de aproximarnos al arte contemporáneo, está tentado a convertirse en la fábula del eterno retorno, el camino más corto al clásico callejón sin salida. Hoy todos sabemos que el quehacer de los tiempos que corren está más allá de toda normativa reguladora, el arte se ha salvado de sus tiranías estéticas y con la amplísima libertad que genera la pérdida de fronteras, y con ellas su propia especificidad, ha echado a andar en todas las direcciones posibles. Vivimos la época de la pluralidad, el momento en el que es posible equiparar en valía *La Gioconda* de da Vinci con *For the love of God* de Damien Hirst.

Ahora bien, cuando hablamos del carácter inclusivo de la producción contemporánea nos referimos a que la naturaleza de la propuesta artística, los mecanismos estéticos o el lenguaje empleados para discursar no atribuyen (o restan) de por sí, artísticidad a las obras. El punto central de la cuestión se posiciona en la capacidad que tenga cada pieza (trátese de un dibujo, video, *performance*, acción, etc.) de movilizar lecturas múltiples sobre cuestiones diversas, en su virtud de desestabilizar, provocar, reflexionar, profundizar ya sea en problemáticas y fenómenos universales, contextuales o la propia intimidad de los procesos creativos. El cómo llegar a esto es ya otro asunto, y cualquier análisis en este sentido, debe nuclearse, a mi modo de ver, en torno a la habilidad que tenga el artista de implementar

Eduardo Ponjuán / *Make a wish I* / Dibujo a lápiz conté / 2009 /



lo que persigue de la manera más adecuada. Ningún lenguaje, técnica, soporte o modo de expresión se encuentra signado *a priori* positiva o negativamente.

Si tomamos en cuenta estos principios, cabría entonces preguntarse por qué aquel quehacer que se desplaza por los terrenos de la belleza factual (y hago esta aseveración consciente del riesgo que la misma implica), que se detiene deliberadamente en el aspecto técnico, ha sido víctima de la satanización en nuestro contexto. Acaso son solo legítimas aquellas propuestas para las cuales, debido a sus especificidades internas e intereses discursivos, el detenimiento en el elemento formal no constituye una variable a manejar. Por supuesto que en este sentido han influido varios elementos: de un lado se encuentra la inevitable perspectiva que asocia la obra oficiosa con modos desactualizados de discursar, con búsquedas insulsas y poco contemporáneas, de otro, la intensa relación que este tipo de propuestas establece con el ámbito del mercado, la cual ha generado, justo es mencionarlo, la emergencia de una serie de oportunidades que convenientemente han convertido en fórmula un modo determinado de hacer. Todo esto ha fomentado la construcción de un presunto divorcio entre la preocupación esteticista y la robustez conceptual de las piezas, divorcio éste, sin dudas fantaseado, en tanto carece de veracidad.

Con el objeto de reflexionar en torno a este fenómeno se estructura la muestra *Del otro lado del espejo*, inaugurada el pasado mes de febrero en la Galería Servando. El proyecto expositivo nuclea una serie de creadores que dentro de sus poéticas contemplan de una u otra forma la minuciosidad técnica como variable discursiva. Entre los artistas participantes se encuentran figuras consolidadas dentro de los panoramas nacional e internacional como son los casos de José Manuel Fors, Eduardo Ponjuán, Iván Capote, Los Carpinteros, Flavio Giacandiá, Aimee García, Wilfredo Prieto y Douglas Argüelles; junto a artistas más jóvenes como Adislen Reyes y Lisandra Ramirez.

En estos autores el regodeo en el aspecto esteticista no se produce de forma gratuita: todo lo contrario, en cada uno de los casos (y de maneras diversas) va a constituir uno de los niveles estructuradores de sus esquemas creativos. Nada es, pues, automatizado, fútil, vaciado de sentidos. En muchas de las obras el propio discurso sobre lo bello interviene en la generación de sentidos, se instaura como uno de los agentes discursivos imprescindibles (o el fundamental) para la decodificación del sentido último. La muestra aglutina una serie de piezas que contemplan tópicos diversos (cuestiones de género, reflexiones sobre problemáticas del ser humano, del sujeto contemporáneo, relatos conectados con la memoria histórica, desmontajes hacia el interior de los procesos artísticos y la propia institución arte). Sin embargo, en la generalidad de los casos se hace latente la hondura y robustez conceptual de las propuestas, su capacidad de articular narrativas novedosas y alternativas en torno a disímiles asuntos.

Del otro lado... no pretende erigirse como espacio legitimador de un tipo que quehacer determinado. Este propósito sería absurdo por inoperable y carente de sentido. Intenta, por el contrario, restaurar cuestiones como la pluralidad e inclusión que los discursos contemporáneos han hecho emerger. De la misma manera en que podemos distender nuestro gozo en la belleza enfermiza de Narciso, podemos disfrutar, en gesto hedonista, de la perfección, minuciosidad y detallismo de los quehaceres compendiados por la muestra. No obstante, la dimensión fundamental de su valía se descubre a través de los espejismos primeros, más allá del azogue se configura el reflector estancoque cristalino. Remedamos entonces a Oscar Wilde cuando entendemos que la belleza fundamental de Narciso no se escondía en su rostro, sino en sus ojos, allí donde las aguas prístinas de la laguna se manifestaban en todo su esplendor. /

TRÉBUCHET VIRTUEL/



Ley MA /

En la última semana de mayo, estudiantes de segundo año del ISA ocuparon con su proyecto expositivo *F5*, varias salas del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. Curiosa, pues ya conocía de la existencia anterior de dos grupos de fotografía: *F2* y *F8* (aunque creo que existen otros...); tal proliferación de proyectos efes motivó que deseara conocer si esta propuesta visual marcaba la diferencia de la nueva "F" o si una vez más el agua desaparecería en la leche.

Para sorpresa mía, y creo que de muchos de los que asistieron a la inauguración de la muestra, supe en el acto que no podía acceder a las salas, ya que la exposición aparecía en un perfil de Facebook, creado específicamente con el fin de mostrar las obras: para lo cual se nos entregó una tarjetita con la dirección de dicho perfil.

Este tipo de acción provocadora, que ha caracterizado al quehacer de muchos creadores, grupos, movimientos y corrientes, sobre todo desde el surgimiento de las vanguardias artísticas europeas de principios del siglo XX, logró ruidos, pero me temía que las nueces no fueran muchas.

Acceder a Internet, única vía en este caso para poder disfrutar de una exposición, en un contexto social donde conectarse a la red de redes es como poder comprar libremente el pescado en cualquier pescadería o que sencillamente no lo vendan bajo la piel de un pollo, me despertó ciertas dudas respecto a si *F5* "correría" como debe hacerlo un programa computacional cuando todo está ok. Actualmente, muchos cubanos pueden tener un perfil en Facebook, pero muy pocos pueden revisarlo sistemáticamente y ni imaginar una conexión rápida; aunque apretemos cinco veces *F5*. Este botón no significará para nosotros un mejor atajo que nos permita refrescar velozmente la web visitada; es decir, actualizar los datos que se muestran en ella en unos segundos y eliminar los datos desfasados o acciones fantasma.

¿Habría oculto un sentido del humor corrosivo que se burla del empleo actual de mecanismos medievales de ocultamiento de la información, de la reproducción novelesca de otro *Nombre de la rosa*? Conversar con varios de los artistas participantes, a la vez organizadores, y el ver las imágenes posteadas, me demostró que no había una toma de consciencia de tal intención; además que no se pretendía con las obras, evidentemente, ironizar, ni cuestionar nada; digamos, las fallas de un sistema socio-político

que impide el flujo libre de la información, o que corta los muchos brotes que puede tener una Información rizomática. O mostrar claramente el estado actual de determinados procesos de nuestra realidad social, que se muestran bajo veladuras. Un concepto o idea determinada no aunaba las obras presentadas: cada una funcionaba en su individualidad, en su terreno autónomo, como una muestra de los caminos escogidos por cada artista en la creación. Entonces, ¿para qué ocultar una muestra que no juega con lo prohibido, lo escandaloso, lo burlesco, lo contradictorio, etc.? Sólo para emplear otro circuito de exhibición, una nueva plataforma tecnológica, que por supuesto tiene muchas ventajas; pero repito, al menos en nuestro contexto se convierten más bien en desventajas.



Milton Raggi / Video proyección / 2013 /

Quizás, pensarlo todo a partir de la imagen virtual y sus distintos modos de consumo hubiese significado unas monedas de más. Mantener las salas expositivas cerradas al público y a través de proyecciones en sus paredes exteriores develar lo que sucedía en el interior de las mismas; insertar multimedia de la exposición en el mercado negro nacional de venta de discos; a la vez que utilizar Facebook como el espacio de intercambio y comunicación que indudablemente es.

Tampoco las piezas fueron pensadas específicamente para el soporte digital mencionado, con el objetivo quizás, de lograr cierta interactividad o aprovechando la relación multimediática en el propio perfil. Otras plataformas virtuales donde el vínculo simultáneo es más evidente, tales como el *hot link* o *hot line*, o twitter, hubiesen permitido una mayor inmediatez o acercamiento a lo que estaba sucediendo en tiempo real en el

espacio expositivo; pero, he ahí nuevamente las limitantes: el "libre" acceso a estas páginas web cuesta una suma de dinero, imposible para el cubano que cobra salario de obrero. En Facebook se presentaron algunos videos y mayormente fotografías de las piezas y, en algunos casos, de ellas en el espacio que estaban ocupando; pero al final dichas imágenes no lograban recrear el sentido de las mismas en su relación con el espacio físico. Por otra parte, los videos no "corrían" en computadoras cubanas. ¿Por qué utilizar entonces Facebook como única vía para poder visualizar la exposición, si evidentemente esta donde realmente funcionaba era *in situ*, y si el perfil, sencillamente devino un espacio virtual de documentación de la muestra durante una semana? Una de las piezas de Néstor Álvarez, por ejemplo, constituye una caja, la cual emitía un sonido a través de perforaciones que conformaban la frase: "Nuestras más profundas

persuaciones provienen directamente de un lastre heredado, alojado justo donde no podemos llegar". El ambiente que lograba aquella sonoridad fue imposible de aprehender en el sitio virtual. La pieza de Linet Oquendo es otro caso: dos cámaras filmaban en tiempo real la combustión de una vela que se encontraba dentro de un cubo negro herméticamente cerrado. La visualización del mencionado proceso sólo ocurría cuando se observaba la pantalla de cada una de las cámaras: dos puntos de vista para un fenómeno. Asimismo sucedía con la proyección del gran ojo de Milton Raggi; pieza en sí misma interactiva, ya que este órgano cobraba vida gracias a los sonidos que se generaban en la sala; o el performance de Gabriela Reina el día de la inauguración. Como diría mi abuela: es un pecado la "ingenuidad". Agárrmonos de la cola del diablo, pero no para apretar ESCAPE. /



bolaFRANCA/

A cargo de Héctor Antón /

Según oportunos estrategias, cada generación añora (o necesita) matar a la anterior para legitimarse en su momento. Y nos preguntamos: ¿A quién podrían matar los novísimos artistas cubanos?

El consenso es aburrido. El consenso es chochera. El consenso es pánico. Niega la provocación. Traiciona al perverso Marcel Duchamp. El consenso adolece de *swing* mediático. Tampoco es casual que Damien Hirst (ídolo de principiantes frívolos y ambiciosos) reconozca: "Me encanta que me difamen".

Hay dos maneras de ser un crítico feliz y pasajero sobreviviendo en un campo minado: el sonambulismo hermenéutico o el socialismo hiperbólico.

Ya se anuncia el postergado VI Salón de Arte Cubano Contemporáneo para el venidero año. Ojalá que la pauta curatorial logre evadir la absurda dicotomía entre "viejas tradiciones" y "nuevos medios". Nunca olvidemos un axioma de Gilles Deleuze: "El soporte es el cuerpo sin órganos".

Un arte políticamente correcto (insertado en un contexto de altas cuotas ideológicas) tal parece una opción suicida o temeraria. Nadie sabe o qué importa.

Mácula implica una tentativa cuestionadora de Carlos González y Leslie García Delgado. Cuánto agradeceríamos que dichos artistas pudieran concretar una exhibición fuera del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. De tal forma, que a cualquier hora del día pudiéramos releer las retractaciones de figuras como Heberto Padilla, Elia Kazán o Mijkaíl Bukharing. Leslie y Carlos defienden un romanticismo conceptual necesario, mientras el vacío de contenido crece como la mala yerba.

A veces el masaje visual ni siquiera consigue relajar a compradores tensos por hacer una inversión barata y rentable. /



José Manuel Fors / Habana, detalle / Instalación / 2012 /



Sede de la Fundación Pílara en San Francisco /

Fors en Pier 24/ [1]

Isabel Pérez Pérez /

"bajo la tarde eterna un hombre que camina por una ciudad corrida por el tiempo"[2]

En las márgenes de las aguas de la impresionante bahía de San Francisco se asienta un magnífico espacio para el arte contemporáneo, diseñado para proporcionar un ambiente íntimo donde ver y conocer la fotografía. Se trata de Pier 24, el sitio de exhibición de la colección fotográfica permanente de la Fundación Pílara. Durante el pasado año la obra de José Manuel Fors se sumó a los acervos de esta colección, y ahora participa en una muestra colectiva que bajo el género de *A Sense of Place* será expuesta allí a partir de julio próximo.

Construido en 1935, el histórico edificio que sirve de sede a Pier 24 está situado justo al sur del Ferry Building, y tras más de treinta años de desuso fue adquirido por la Fundación Pílara. Una cuidadosa e inteligente remodelación transfiguró el área en una suerte de híbrido entre almacén y galería que goza de veintiocho mil pies cuadrados.[3] La escala del espacio, cercana a lo monumental, permite que la vasta colección que alberga se despliegue con pocas restricciones. Estas circunstancias, sumadas al privilegio de la ubicación al lado del Paseo del Embarcadero, justo debajo del puente, ofrecen una impresionante vista panorámica de la bahía desde la serena subjetividad que propicia el arte, y en especial la fotografía.

Periódicamente este espacio renueva una parte de sus salas y exhibe su colección desde una perspectiva inédita. Para esta oportunidad, *A Sense of Place* propone una exploración acerca de cómo las fotografías pueden dar forma a la percepción que tenemos de nuestro entorno. Se trata de un conjunto de obras que se han distribuido de manera que propicien una suerte de aventura en el sentido de la escala, y a la vez consigan transportar al espectador a través de una variedad de lugares, recuerdos y experiencias emotivas. Se suman a esta experiencia, entre otros, Robert Adams, Doug Aitken, Uta Barth, Edward Burtynsky, Eric William Carrol, John Chiara, Jan De Cock, Moyra Davey, Thomas Demand, Lee Friedlander, Paul Graham, Andreas Gursky, Todd Hido, Rinko Kawauchi, Veronika Kellndorfer, Erik Kessels, Lucia Koch, Richard Learoyd, Richard Misrach, Asako Narahasi, Stephen Shore, Cynthia Soto, Wolfgang Tillmans y Jeff Wall, junto a una selección de piezas del Sack Photographic Trust.

Tras más de treinta años de reeditar su afición recurrente —y obsesiva— en reciclar el juego con el tiempo y la memoria, José Manuel Fors ha construido para Pier 24 dos piezas exquisitas. La primera, un círculo de dos metros de diámetro nombrado sencillamente *Habana*. Las imágenes irradian a partir de un viejo lente fotográfico que conservaba de su padre. Para este artista que vive en un reparto silencioso y tranquilo de su ciudad natal, y que sin llegar a ser un ermitaño sale poco de su casa, La Habana es cobijo, hogar y cosmos a la vez. Una especie de *amnios* de polvo y piedras.

Las fotos de La Habana que utilicé en la pieza fueron tomadas por mí mismo. No me gusta tomar fotos a personas en la calle, sencillamente no puedo: entonces, para las personas que aparecen muy de cerca positivamente de mi familia, y cuando no existían negativos (por ejemplo, en el caso de mis abuelos y bisabuelos) copié retratos de mi colección personal. No retratar sujetos ajenos hizo que el trabajo tuviera un toque de mayor intimidad.[4]

Cientos de pequeñas fotos componen este gran círculo que encarna un infinito universo temático: la ciudad donde habita el artista. Cientos de historias probables urdidas a partir de la suya propia. Evocando un oráculo, o quizás un calendario antiguo, el registro de su personalidad es revelado desde la subjetividad de las veladuras, las texturas y la factura misma del objeto. Queda el espectador a merced del juego de la distancia perceptiva: desde cerca incontables imágenes sugieren —filtran— presencias, recuerdos, detalles, calles, edificios: historias sin fin. Apenas fragmentos, partículas, que nos impulsan a dar un paso atrás e intentar percibir el conjunto en su integralidad. Entonces, solo queda una gran abstracción donde las fracciones individuales se trastocan y se fusionan. Una suerte de atlas de la memoria donde se dibujan las palabras «que solo tienen cuerpo en el silencio».

Sin duda en muchas ocasiones me tomo la libertad de mezclar los recuerdos, las memorias visuales, y eso predispone a los demás para ver la obra desde sus experiencias propias. Cuando realizo una exposición individual, trato sobre todo de transmitir un estado de ánimo cercano al mío.

Una serie de once *Atados de Memorias* acompañan este círculo, remitiendo a retratos familiares de los abuelos, padres, tíos del artista. Se trata, probablemente, de una búsqueda de redimensión particular del retrato como género pictórico que contiene en sí mismo, también, una referencia explícita a la literatura, la escritura, la narrativa. Manojos de papeles antiguos, cartas olvidadas, secretos y confesiones revividas sutilmente desde la distancia, persiguiendo la «edad del tiempo».

Tanto Habana como los Atados de Memorias tienen un tono muy pálido, no realicé totalmente el virado, salte del blanqueado a un nuevo fijado de la imagen, o fueron muy levemente virados a sepia. Quería lograr una imagen muy perdida.

La fascinación que ejerce la obra de Fors ha de llegarnos probablemente de la irrealidad temporal que sus obras suscitan, esa capacidad de entramar la fugacidad de un instante en el momento mismo en que se nos escapa. El silencio dominante de Pier 24, su ambiente de salitre exterior y la sugerida iluminación náutica servirán de complemento a los cientos de inscripciones inencontrables y desleídas que han atravesado todo un continente para llegar de un océano al otro y permanecer allí, más allá de las estaciones. /

[1] Versión del texto original aparecido en la revista *On-Cuba*. No. 0, 2013.
[2] Todos los entrecorridos pertenecen al poemario *Amnios* de Raúl Hernández Novas.
[3] Los datos sobre Pier 24 han sido tomados de su sitio oficial www.pier24.org
[4] Los textos en itálicas forman parte de una entrevista de la autora al artista en abril de 2013.

COLECTIVO ENEMA EN EL FESTIVAL DE PERFORMANCE DE MIAMI/

En el Design District, creado hace una década, sus proyectistas han intentado generar una trama que combine los negocios y una vida cultural y artística más activa. A lo largo de una red de veintidós galerías, tienen lugar en esta zona de Miami varios eventos de arte. Dentro de estos el Miami Performance International Festival ha ganado en visibilidad y capacidad de convocatoria. Los integrantes del colectivo Enema fueron invitados oficialmente a este Festival para realizar una obra y la presentación de un libro editado por Artecubano Ediciones que compendia el trabajo de este grupo que, tutorados por el artista Lázaro Saavedra, tuvieron una presencia activa a los inicios de la primera década del *xxi*. Específicamente, para este Festival realizaron una reedición del performance *Mezcilla* el 8 de junio en el que participaron Hanói Pérez Cordero, Edgar Hechavarría Ricardo, Adrián Soca Beltrán, Fabián Peña Díaz y Janler Méndez Castillo; al que se sumaron amigos y parte del equipo. /