

A close-up photograph of a mechanical component, possibly a valve or a part of a machine. A vertical rod or pin is inserted into a circular opening in a dark, metallic surface. The background is blurred, showing other parts of the machinery.

Año IV **No. 7** 2014

48 Congreso AICA | **Galleria Continua en La Habana** | Antonio Eligio (Tonel) | **Ares**
Arte cubano en San Francisco | **Conversación con Henry Eric**

OBRA EN PORTADA DE JANNIS KOURNELLIS

paciencia
ADISLEN REYES

adislenreyes@gmail.com



noviembre 20.2015 - enero 4.2016

GALERIA GALIANO

Galiano # 256 e/ Concordia y Neptuno

Centro Habana



**LUIS MANUEL
OTERO ALCÁNTARA**

*Bodas de papel.
Unidos x wi-fi,
28-nov-2015
Performance*

*youtube.com
/Bodas de papel.
Unidos x wi-fi*

aiCa

480

CONGRESO INTERNACIONAL
ARTE Y MERCADO

ADRIANA ALMADA

Valor simbólico y especulación financiera

LONDRES
24-28
OCTUBRE
2015



Marek Bartelik, presidente de AICA Internacional, abriendo el congreso en el Courtauld Institute of Art

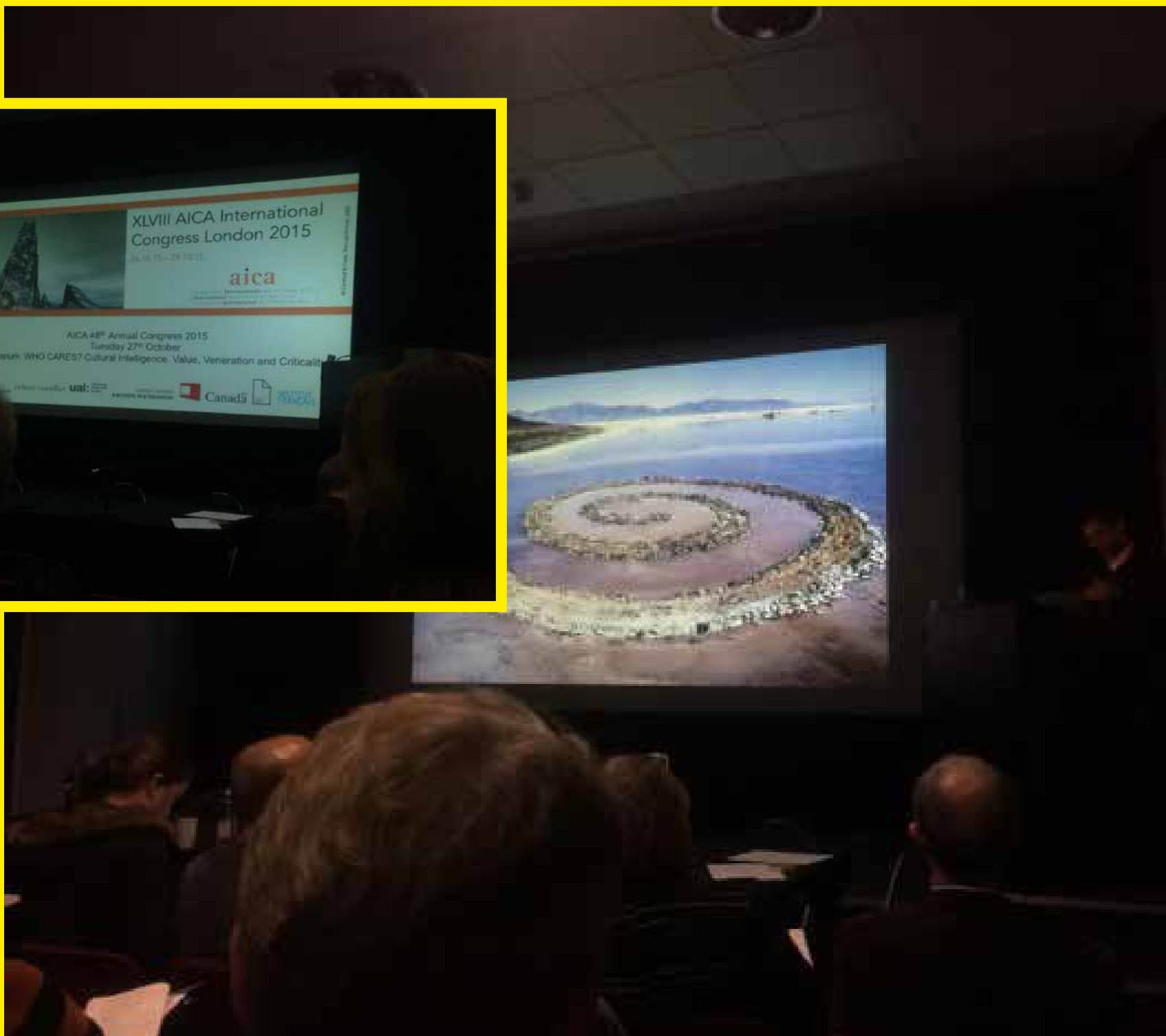
► Arte y mercado, valor simbólico y especulación financiera: estas fueron las cuestiones centrales debatidas en el 48º Congreso de AICA Internacional, realizado en Londres en octubre de 2015. A diferencia de congresos anteriores, caracterizados por la diversidad de origen de los disertantes, en esta ocasión la mayoría de los expositores procedía de Gran Bretaña. Esto puso en evidencia preocupaciones y razonamientos comunes, al punto de que –durante una de las rondas de discusión– uno de los participantes sugirió a los conferencistas “ampliar la mirada y no ser tan locales”. Gran paradoja: Londres es el corazón del circuito internacional del arte.

Who Cares? Cultural Intelligence: Value, Veneration and Criticality (¿A quién importa? Inteligencia cultural: valor, veneración y crítica) fue el título del simposio, que apuntó a reflexionar sobre la condición de la obra de arte en la era del capital financiero, y sobre la posición de artistas y críticos ante el avance arrollador del mercado en un escenario global donde florecen bienales, galerías y ferias de arte, al tiempo que crecen la inequidad social, la inestabilidad política, las guerras asimétricas, la especulación, la evasión impositiva y el lavado de dinero. (Basta leer los reportes de Freeze o Art Basel, o seguir la evolución de una galería como Hauser&Wirth, cuyos espacios de Nueva York, Londres, Berlín palidecen ante el monumental complejo comercial-cultural que está cerca de inaugurarse en Los Ángeles.)

Apertura del simposio en el Royal
College of Art
Disertación de Joshua Simon



“Nunca antes el arte contemporáneo fue tan visible o reverenciado como hoy”, dice una de las premisas del congreso, remitiendo a la idea de Matthew Bown, quien en su artículo *Traces of the Holy*, inspirador del tema del simposio, define la obra contemporánea como “cripto-reliquia”. Bown, quien abrió el congreso con una conferencia en el Courtauld Institute of Art (*The Secret of the Ideological Age*), sostiene que la obra de arte perdió su valor intrínseco y hoy es solo apreciada como huella o resto del artista, tal como sucedía antiguamente con los detritos de los santos,





Chelsea College of Art, donde se realizó la Asamblea General de AICA

transformados en objetos de veneración y, como tales, comprados, vendidos y/o traficados. De ahí la importancia de la firma, de la identidad del artista. Hubo un momento, dice Bown, en que la gente comenzó a comprar nombres en lugar de obras. Sin la consignación de procedencia o autoría, el valor de la obra, como el de la reliquia, desaparece. Apelando a la neuroestética, disciplina que estudia los efectos de las obras de arte sobre el cerebro, Bown indica que “el estriado ventral y partes del córtex orbito-frontal son más sensibles al status o autenticidad de una pintura que al contenido sensorial de la misma. En otras palabras, lo que provoca la reacción del espectador ante una obra no son sus cualidades hedónicas ni su calidad, sino el conocimiento del autor, es decir, su status de reliquia”. Volviendo a la analogía de los santos, Bown menciona el culto a los detritos o extensiones de los artistas (pincel, paleta, espátula, apuntes), y cita obras emblemáticas como la cabeza de Marc Quinn’s, hecha con su propia sangre, o la cama deshecha de Tracy Emin, vendida por Saatchi Gallery en dos millones y medio de libras esterlinas.

Otros puntos de reflexión –desarrollados en la jornada siguiente en el Royal College of Art– fueron la libertad de expresión, el vandalismo, la censura, la intervención pública espontánea o políticamente programada, así como la operación mediática y los trastabilleos institucionales frente a la acción inesperada del público y las expectativas de los artistas con respecto a ella.



Vista de la Asamblea General de AICA, realizada en el Chelsea College of Art

Obviamente, fue comentario de rigor la vandalización reciente de dos obras de visibilidad extraordinaria: la escultura inflable *Tree*, de Paul MacCarthy, vista por sus agresores como un gigantesco y ofensivo juguete sexual erigido en uno de los sitios emblemáticos de París, Place Vendôme, y *La vagina de la reina*, de Anish Kapoor, emplazada en los jardines de Versalles.

El galerista René Gimpel, hijo y nieto de *art dealers* (su abuelo fue el célebre galerista parisino autor de *Diary of an art dealer*, aparecido en 1939), asevera que el artista está en una posición privilegiada, ya que cuando crea su obra no interviene ningún factor ajeno a él en el proceso que va de la idea inicial al producto final, como ocurre en el trabajo de la mayoría de la gente. Y señala que, curiosamente, una vez que la obra entra en el mercado se metamorfosea en un objeto completamente ajeno a las intenciones del artista, y quienes compran y venden la obra lo hacen por razones que poco tienen que ver con el concepto original que impulsó su creación.

J.J. Charlesworth, crítico de arte y editor de *ArtReview*, se refirió a la obra como mercancía y al interés creciente de las instituciones públicas en las manifestaciones de arte presentadas como evento. En una de sus intervenciones posteriores insistió en la necesidad oponerse con firmeza a la censura (hay que recordar los sonados casos de censura institucional verificados en años recientes en el Museo de Arte Contemporá-

neo de Barcelona y el Museo Jumex de México, por ejemplo) y defender el derecho a la exhibición pública de las obras. Al mismo tiempo, considera igualmente imprescindible una rigurosa crítica de los valores artísticos de las obras afectadas por la censura o el vandalismo.

Ben Lewis, periodista y cineasta autor del documental *The Great Contemporary Art Bubble*, aparecido en 2009, aludió a los vínculos de cierto coleccionismo contemporáneo con la especulación financiera, la evasión impositiva y el lavado de dinero, comparando el crecimiento del mercado de arte con el crecimiento de la burbuja inmobiliaria en Londres.

Joshua Simon, curador, director y editor israelí, en su exposición *Speculation and counter-speculation*, afirmó que la especulación se ha transformado en el epítome del momento que vivimos en tanto acción mental permanente, comúnmente utilizada en política, religión, economía, arte y ciencia, que no solo guía la conducta individual sino las acciones de guerra preventiva. Lejos de su significado original, la palabra especulación, dice, se ha transformado en un concepto instrumental de absoluto pragmatismo. “Las formas de especulación que enfrentamos hoy día están muy alejadas de cualquier noción de revolución o, incluso, de reforma. La era de la especulación es un tiempo en el cual todas las fuerzas han sido movilizadas para desarrollar acciones inesperadas y distractivas, simplemente para

que todo permanezca igual. Si nada es cierto, si no hay certeza alguna bajo el mundo del capital, estaremos especulando todo el tiempo. El único elemento invariable en este modelo es la perpetuación de esta forma de dominación financiera de la economía de mercado”. Se refirió posteriormente a estudios recientes sobre la “ontología de un sistema económico enfocado más en el precio que en el valor” de la mercancía, incluida la obra de arte.

Visitas a exposiciones: Matt’s Gallery, Emily Jacir en Whitechapel Gallery y Ai Wei Wei en la Royal Academy of Art





Visitas a exposiciones: Matt's Gallery, Emily Jacir en Whitechapel Gallery y Ai Wei Wei en la Royal Academy of Art

Anthony Downey, escritor y académico, destacó la situación paradójica de muchas obras contemporáneas que, por un lado, son críticas del sistema neoliberal y, por otro, lo sostienen. (Cabe señalar la presencia intensa de tópicos como refugiados, desaparecidos y marginalidades de todo tipo en grandes ferias y galerías. Asimismo, las grandes propuestas temáticas y las discusiones teóricas se han desplazado de los grandes museos públicos y universidades a las galerías y ferias que, curiosamente, acogen con beneplácito los debates que cuestionan su funcionamiento.) Especializado en estudios sobre Medio Oriente, y habiendo reflexionado sobre la relación entre arte, política y activismo, Downey pone especial atención a la cultura global en tiempos de conflicto, las prácticas participativas y de colaboración, y temas como derechos humanos, migración y bio-política. De ahí la pertinencia de la *inteligencia cultural* (concepto central del congreso), destreza que permite a críticos, curadores y artistas moverse con fluidez en ámbitos de intereses contrapuestos. Sin embargo, hay circunstancias –como el terrorismo y la catástrofe– donde se llega al límite del límite. Para Downey la cultura es un campo de batalla donde se debate el espacio público, el rol del sujeto, la ciudadanía y la sociedad civil. Y se pregunta si el arte puede verdaderamente alimentar un potencial comprometido con políticas transformadoras y por qué continuamos esperando que así sea. ¿Cuáles son nuestras motivaciones al pretender que el arte sea instrumento de transformación política o ética?, inquiera, y se



Visitas a exposiciones: Matt's Gallery, Emily Jacir en Whitechapel Gallery y Ai Wei Wei en la Royal Academy of Art

muestra escéptico con respecto a la capacidad del crítico para influir en los actuales procesos del mundo del arte.

Julian Stallabrass, fotógrafo, historiador del arte, crítico y curador, al curar en 2008 Brighton Photo Biennial, *Memory of Fire: Images of War and the War of Images* (*Memorias de fuego: Imágenes de guerra y guerra de imágenes*), reivindicó la importancia de un arte socialmente comprometido, a pesar de sus inevitables contradic-

ciones, y valoró la riqueza de motivaciones en la crítica de arte. Stallabrass reclama contexto en la aproximación crítica a una obra de arte. Cree, según afirmó en cierta ocasión, que el proceso de privatización de la cultura verificado en las últimas décadas redujo las oportunidades de efectuar un trabajo crítico, especialmente en lugares como Estados Unidos y Gran Bretaña, donde la necesidad de *sponsors* para realizar cualquier exposición termina condicionando la obra de los artistas e instaurando la autocensura en las



instituciones. (Hay que decir que este es un fenómeno ampliamente difundido en el mundo: obligaciones con los patrocinadores públicos o privados.) Este contexto, valora las manifestaciones de arte en la web que han podido escapar a estas presiones y permitirse cierta radicalidad política.

En un tono diferente al que había caracterizado la jornada, la joven filósofa Nina Power apeló al espíritu contestatario de los artistas, invitándolos a la protesta contra una situación determinada. Habló de solidaridad y altruismo, y deslizó una imagen memorable: “la Sala de Turbinas de la Tate Modern repleta de caballos robados a la policía”.

Anna Somers Cocks, CEO of the *Art Newspaper*, fue una aguda moderadora. Sintetizó en pocas palabras el diagrama de tensiones expuesto a lo largo del coloquio, orientando las discusiones hacia el tratamiento de cuestiones precisas, tales como el conflicto entre el poder público y el poder financiero, así como el rol de los públicos en la cultura del espectáculo.

Una voz oída en el corredor: “Hasta el momento todo ha girado en torno al dinero. ¿Cuándo empezamos a hablar de arte?”.

Marjorie Allthorpe-Guyton, secretaria general de AICA Internacional y Rapahel Cuir, presidente de AICA Francia, durante la Asamblea

Ese momento llegó con la exposición de la filósofa francesa Marie-José Mondzain, quien en una parte de su disertación señaló que “los gestos creativos no están para producir objetos sino la libertad de la mirada”, sin olvidar que “el arte debe ser reconocido como un don universal con poder emancipador”. En este sentido, habló de la posibilidad de preservar la habilidad para la acción política. “No hay que pedir a los artistas que sean mejores, ellos deben continuar ejerciendo plenamente su libertad sin ser militantes, pero asumiendo todos los riesgos que un simple acto creativo implica y ofrece como promesa”, dijo. Y cerró su presentación citando a Don DeLillo: “Los terroristas ganaron donde los novelistas perdieron”. Se entiende esto si se piensa en la merma de la facultad movilizadora del arte, incapaz ya de producir miedo o peligro, frente al despliegue performático y mediático del terrorismo, que provoca tanto horror como fascinación. “Donde no hay peligro no hay creación”, sentenció Mondzian, para terminar señalando la lucha común contra el abuso del poder, las razones de seguridad, el control policial y la censura.

Transcurridas las dos primeras jornadas del congreso, se llevó a cabo la Asamblea General de la AICA. Al término de la misma, se procedió a la entrega del Premio a la Contribución Distinguida a la Crítica de Arte a la académica británica Sarah Wilson, por su extensa labor de investigación con excepcional perspectiva interdisciplinaria, revelando prácticas artísticas de regiones no muy conocidas del mundo.



La académica Sarah Wilson agradeciendo el Premio a la Contribución Distinguida a la Crítica de Arte y Adriana Almada, presidente de la Awards Commission

El congreso incluyó un *tour* por galerías (entre ellas Matt's Gallery, No Show Space, Newport Gallery, y Whitechapel Gallery, que ofrecía la estupenda muestra *Europa*, de Emily Jacir), visitas privadas a la exposición de retratos de Goya en la National Gallery y a la muestra de Ai Wei Wei en la Royal Academy of Art; y una memorable: la experiencia en Gasworks, programa interna-

cional de residencia cuyo nuevo edificio está destinado a galería, archivo y estudios de artistas. ◀

* Crítica de arte, editora, curadora independiente. Dirige Tekoha Projects, con sede en Asunción, Paraguay. Es vicepresidente de AICA Internacional, y preside su Comisión de Premios.



El Támesis, desde la Tate Modern

LAPAREDNEGRA



FÁBRICA DE ARTE CUBANO

Calle 26 esq. 11 Vedado
laparednegra.fac@gmail.com
+53 52014627



M. E. L.
Rossitch
FINE ART

+53 7 7979350 | +53 5 8384896
melrossitchfineart@gmail.com
mel2015@nauta.cu

© Todos los derechos reservados Marfa Eugenia López Rossitch, 2015.



E N G A L E R Í A

LA FOLIA DE CON- TINUA

Por Jorge Fernández | Con una propuesta sugerente presentamos una pequeña muestra de lo que ha sido *Galleria Continua* a lo largo de muchos años. Desde su fundación se apartó de los imperativos comerciales para entrar en planteamientos que se acercan más a la estética de cualquier museo o centro de arte contemporáneo. Son veinticinco años de criterios transgresores en la manera de relacionarse con las producciones emergentes del arte, sin dejarse arrastrar por el facilismo inevitable al que fuerza el mercado.



E N G A L E R Í A

► Mario, Lorenzo y Maurizio crearon *Continua* cuando tenían apenas 25 años, en una época en que el negocio del arte hacía evidente su declive y comenzaba a ser historia el *boom* que tuvo en su momento la *Transvanguardia italiana*. Estos *locos* abordaron las escuelas de arte, entraron en sus recintos y sintieron la necesidad de buscar nuevas propuestas en el modo en que se legitimaba la creación artística... Ningún proyecto de esta naturaleza es sencillo, ni es cuestión de pensarlo y concebirlo en dos días, pero sin dudas uno de los méritos de *Continua* fue hacerse de una plataforma de trabajo.

Desde el comienzo *Continua* diseñó trascender Europa. Su estrategia no fue mostrar –como en los orígenes del siglo xx– la forma en que occidente se apropiaba de recursos formales y conceptuales pertenecientes a otras culturas. Reorientó la mirada hacia aquellos lugares en los que ya era evidente la energía de un arte que no precisaba de interlocutores de la escena artística del llamado Primer Mundo. De esta forma se diseminaban las posibles antinomias entre los centros y las periferias a partir de una geopolítica sobrepasada por las urgencias de las obras y sus creadores.

Y, desde esa perspectiva de ver el arte, tampoco es casual que muchos de los artistas que forman parte de esta muestra hayan participado en sucesivas ediciones de la Bienal de La Habana, aun cuando todavía no poseían el reconocimiento internacional con el que cuentan ahora. Así entre los tantos aciertos de *Continua* está el hecho de propiciar un espacio para la interculturalidad y el diálogo generacional que transita desde Pistoletto y Daniel Buren, hasta Kader Attia, Sisley Khafa, Carlos Garaicoa, Pascal Marthine Tayou o Leandro Erlich.

Continua viene apoyando procesos asociados a la creación que trascienden lo puramente objetual. Ha acompañado a artistas como Pistoletto, en la *Cittadellarte en Biella* y en los debates en torno a la democracia y a la participación ciudadana en la política como expresión más acabada del arte. El *Primer Forum Rebirth* en Cuba lo expresa de manera inobjetable.

Lo que estamos presentando en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam es una exposición en el sentido clásico del término, sin embargo, la mayoría de las obras fueron pensadas para este espacio y muchas de ellas guardan una relación directa con el contexto... Un signo de continuidad al espíritu que caracterizó a la Duodécima Bienal de La Habana.

El reto ha sido grande porque el sentido de cada pieza está marcado por la idea de que se han construido en Cuba, incorporando materiales y formas de producir propias de la Isla. Planteárselo en nuestras condiciones es un desafío y parte de la *locura*. Entonces las obras van creciendo en un pacto forzoso. En ellas va la pasión, el cansancio y la creatividad de todos los que intervienen en su montaje; la improvisación desde el rigor hace que el protagonista de lo que sucede sea el espacio mismo, con la carga de todo aquello que pueda sensibilizarlo.

Ai Weiwei expone una instalación titulada *Handcuffs*, en la que se construye una trama visual con esposas hechas de madera, un trabajo que sigue el aliento de muchas de sus obras anteriores en la que el objeto pierde su solidez para difuminarse en la dramaturgia que abre el espacio. El polémico artista chino vuelve sobre los sucesos que condicionan la real independencia individual y volatiliza –en la reproducción de un símbolo asociado a la represión– el sesgo que siempre condiciona la libertad personal y social; un planteamiento que pone al descubierto su marcado carácter autobiográfico. La obra de Kader Attia es parte de la memoria de dos países como Cuba y Argelia, con historias compartidas y vivencias condicionadas por la guerra. Es común que cualquier calle de Argel tenga una inscripción que diga Che Guevara, o que alguien en Cuba se nombre Argelia o Argelio. Kader enseña ese imaginario al subrayarlo en los directorios telefónicos cubanos. En esta obra el artista hace evidente el índice de la subjetividad humana como correlato de las huellas que registran los acontecimientos políticos.

Daniel Buren proyecta una idea para una sala con cuatro muros del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Las magníficas intervenciones que realizó el artista

en varias puertas de La Habana y en la estación del tren de *Hershey*, en Casablanca, lo hizo estudiar nuestra gama cromática y las maneras en que la luz logra posicionarse. Su trabajo entra en una construcción compartida con la naturaleza para liberar el color de su planimetría a partir de su despliegue en escala y profundidad. Desde hace varios años, a partir de la muerte del artista chino Chen Zen, su viuda ha seguido desarrollando su obra *Purification Room*, una pieza que evidencia la congelación de un instante donde se pierde el sentido de la orientación temporal por la indefinición que puede existir entre los lindes de pasado, presente o futuro. Sentimos la pátina del tiempo en el barro que cubre a los objetos, pero no sabemos si asistimos a una escena de posguerra o estamos ante un hecho recreado por cualquier narración alusiva a la ciencia ficción.

Leandro Erlich es un artista argentino que juega con los estados perceptivos de la mente humana. La obra de esta exposición se titula *Las puertas* y es, quizás, un ensayo sobre la relación arte naturaleza o arte realidad, y las trampas ilusorias sobre cualquier tipo de representación. Sin embargo, las sutilezas en el lenguaje del creador alcanzan también la reflexión actual de una Cuba que es mirada de forma expectante por el planeta entero, entre puertas que se abren y se cierran a la vez.

Deleuze y Guattari, arreglando el Rizoma es la pieza del cubano Carlos Garaicoa, constituida por varios martillos que –en la sala en que se expone la pieza– se suspenden en un entresijo caótico. Aquí el artista vuelve sobre un pensar que sustituyó el de los grandes relatos de la modernidad. En esa saturación objetual está también el agotamiento de los discursos y la perentoriedad de cualquier estructuración cognitiva para llegar a las formas en que, a nivel del lenguaje, se instauran para aproximarse al arte.

Subodh Gupta es parte de los artistas de la India que trabajan con *Continua*. Su obra en esta muestra se titula *Fuente* y comenzó a gestarse hace varios días: Necesitábamos localizar calderos de cocción de alimentos ya desgastados y fue imposible...

Finalmente, una convocatoria para intercambiar utensilios nuevos por viejos hizo fluir de modo natural el proceso, con un poco de ese *folklore tropical* atribuido a nuestro contexto. *La Fuente* es como un eterno retorno, el agua circula en la destrucción y el deterioro de unos objetos que quedan como posible registro de la sobrevivencia cotidiana. Y en un gesto minimal aparece la pieza como *We are rady to fly*, de Ilya y Emilia Kabakov, identificados habitualmente por sus obras de grandes dimensiones, ahora en un guiño irónico en que las moscas se convierten en el único material de trabajo. Por su parte Anish Kappor regresa con una instalación que nos retrotrae a los orígenes de su trabajo, generando una composición que penetra con energía el espacio... para modificarlo.

Jannis Kounellis incorpora una suerte de arqueología del detritus industrial cubano y creará su propia obra pensando en la Isla y en el sitio que le hemos brindado para instalarla. Moataz Nasr con su pieza *Love* generará una composición donde establece una analogía entre la escritura árabe y las hojas de tabaco, dejando la silueta de un dibujo que resalta por la delicadeza y precisión en el trazo.

Con un nivel de síntesis extraordinario aparece la obra de Nari Ward: una estrella cubierta de cordones de zapatos crea el espejismo de un goteo inmenso de color. Lo que constituyó una carencia en su vida personal se vuelve un recurso expresivo que se enfatiza en esta pieza. En tanto Pascal Marthine Tayou regresa a la Isla con el trabajo titulado *Cuba mi amor* donde subvierte las lógicas de la creación para dejar que se produzcan de forma natural las transferencias de significados entre la cultura afrocaribeña y los estereotipos que de ella proyecta Occidente. Siguiendo la motivación de producir para el contexto, recibimos también la obra de Sisley Xhafa titulada *Sunshine*. Un antiguo arado del que cuelgan varias ristras de bombillos queda como monumento a la épica y a los desgarramientos de cada cubano.

Esta exposición resulta un mosaico multicultural de artistas que pertenecen al mundo, con diferentes miradas de lo que ha sido para ellos un registro de vida. ◀



E N G A L E R Í A



ADRIAN PELLEGRINI DEL RIEGO

Memoria de la Música 1. 2016
Óleo sobre lienzo/ 25,5 X 20 cm



CONTACTOS
REPRESENTANTES

USA

MLA Gallery
Mr. Mark Schneider
(1) 626 664 2060

EUROPA

Atelier Aperto, Venecia (Italia)
Sra. Fantinel
(39) 335 822 3383

CUBA

Srita. Adriana Pujols
Cell 5-2953171

Este inquieto pintor adolescente creció mecido por las ondas genéticas del sonido musical (Harold Gramatges, 1997)



53078704365 / 5353949628

www.luismiguelrivero.com

luismiguel.rivero@nauta.cu

luismiguelriverogarcia@gmail.com

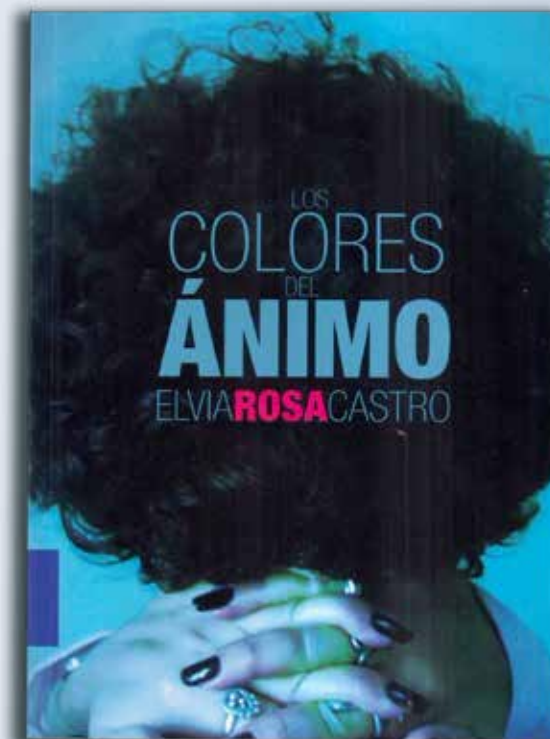
Luis Miguel Rivero García

Autorretrato con manos en la cara I. 2015. Óleo-madera. 50 x 43 cm

Tercera presentación en Cuba

Los colores del ánimo

Gretel Acosta (Cuba)



Estamos ante un libro que quiere y no quiere ser un libro. Un tanto como Elvia Rosa Castro quiere ser una crítica de arte, editora y curadora instituida, y no quiere serlo. Hay una homologación entre ellos, como nos adelanta su “Portada de Revista”. La metonimia Elvia/Colores y Ánimo es entonces cardinal para adentrarnos en este libro/evento.

En una suerte de introducción, de pre-prólogo con el título de *Declaración Diogenista*, la autora expone que del volumen la mueve: “[...] puro evento: las fotos, cenas, fiestas, los encuentros que pueden desprenderse de él. Y, pensándolo bien, ni siquiera solo por eso: me fascina la expectativa que puede crearse en torno a esta publicación, recibir correos, halagos, críticas [...]”.¹

Repasando el recorrido mediático hasta esta tercera presentación en Cuba, más una en Miami, nos percatamos de que Elvia estaba siendo cínicamente sincera.²

Este evento no es algo fuera del libro, porque el libro y la autora no quieren ser solo eso: libro y autora: entidades cerradas, nombradas, instituidas. Por ello, en esta circunstancia es importante

1 Elvia Rosa Castro: *Declaración diogenista*, en *Los colores del ánimo*, Detrás del Muro Ediciones, La Habana, 2015, p. 8.

2 Respecto a Diógenes de Sínope, paradigma de la corriente filosófica o escuela cínica griega y el cinismo como esencia constitutiva de lo cubano véase: Elvia Rosa Castro, *Aterrizaje después de la crítica de la razón cínica*, Sancti Spíritus, Colección Pensamiento, Ediciones Luminaria, 2012.

tener en cuenta, como parte del mismo todo, a aquella primera presentación, una tarde de diluvio veraniego en el King Bar,³ uno de sus espacios preferidos para bailar en La Habana. También la segunda, en la Fabrica del Arte Cubano,⁴ un lugar intermedio entre farándula y cultura, y la tercera en Miami en el contexto de esta edición maratónica de Art Basel 2015.

Hoy nos encontramos en la UNEAC,⁵ escenario de idealidad para una publicación, que podría parecer antitético de los anteriores pero desde el prisma de un ánimo abierto son cuatro naturalezas que se integran.

Lo que podríamos titular como “Los colores del ánimo de Elvia” posee esa concordancia entre lo autobiográfico y el conocimiento sobre arte; algo así como sus saberes: que tienen por base estudios filosóficos y, a la vez, una superestructura de intercambio cercano, de escucha directa, de participación a nivel de cuerpos

3 Próspero negocio del creciente sector privado en Cuba; Bar-discoteca ubicado en la esquina de 23 y D (El Vedado, La Habana); su nombre en inglés, *King Bar*, establece un juego de palabras explícitamente sexual con uno de los términos del argot cubano más usados para referir el practicar sexo: “quimbar”.

4 La Fábrica del Arte Cubano (FAC) es un centro cultural multiespacios donde cohabitan conciertos, presentaciones de teatro, de diseño, proyección de películas y exposiciones de artes visuales, con bar y discoteca. Se trata de una iniciativa estatal que refuncionalizó la antigua Fábrica de Aceite El Cocinero, ubicada en Calle 26 esquina 11, en El Vedado, La Habana.

5 Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba.

con el contexto, en exposiciones pero también en medio de la música de una fiesta.

Este es un volumen con diseño de Facebook, donde los Ensayos se asientan como “Textos de Portada”, los Monográficos como “Textos de Perfiles”, y las entrevistas a la autora como “Egoterapia”.

Los que la conocen, al menos un poco, saben que si Diógenes significa para ella, Facebook le es casi imprescindible. Sus más de cuatro mil amigos en la red vemos que su Muro se actualiza prácticamente a diario con comentarios que bien pueden ser promocionales, íntimos, anímicos, profesionales o antojadizos y que, en gran medida, las imágenes que publica son de sí misma. Facebook le representa un espacio de trabajo y también de mucha vanidad.

El recurso de una voz autoconsciente de sí, vanidosa, aunque escriba contenidos sobre otros, salta en los “Textos de Portada”, entre los que se encuentra *De la megalomanía ética, a la bobería, al nullpunk*, la primera taxonomía que conozco sobre lo que se ha venido configurando dentro del arte cubano actual como Generación 2000. Pero también en “Perfiles”, donde más de la mitad de los artistas a los que dedica monográficos son jóvenes, jóvenes en verdad y no solo menores de cincuenta años.

Pero donde ella se vuelve contenido *per se* es en el escenario en que es entrevistada, en la “Egoterapia”. En las entrevistas la concordancia conocimiento/autobiografía es de una organicidad natural, como en este libro/evento la imagen King Bar/UNEAC.

En este punto me permitiré citarme del prólogo que para estar a tono titulé *Elvia Rosa Castro ha actualizado su estado*, pues aunque en español constituya una cacofonía es el aviso que nos manda Facebook a esos más de cuatro mil internautas casi todos los días (supongo que también me empuje un tema de vanidad):

[...] Solo con las entrevistas este libro cumpliría su cometido, pero con textos generales, reseñas y monográficos un libro se vuelve más un libro sobre arte. Creo que en lo profundo Elvia hubiese querido un libro de las entrevistas que le han hecho, aunque ella misma no se lo haya planteado en tales términos. O quizás sí...

Fuera de lo especulativo debemos reconocer que se le da bien el responder preguntas. Incluso podríamos decir que lo dialógico en sentido amplio. Textos suyos ideados bajo otros géneros escriturales tienen esa especie de coloquialización de lo denso que hace tan disfrutable leerla.

Y aquí es donde entra Facebook en una dimensión más allá de ser referente diseñístico. Facebook quiere saber de ti, es un entrevistador diario, excelente sobre todo por una interrogante abierta, clásica de los enamorados: **¿Qué estás pensando?**

Una buena selección de las publicaciones de Elvia en Facebook podrían ofrecer un panorama abarcador del ambiente cultural de la Isla: exposiciones, visitantes, "gente del medio", nuevos restaurantes y bares.

Ahora mismo ese tipo de acción "editorial" suena fantasiosa, pero en el futuro no tan lejano estoy segura de que formará parte de

toda buena antología de pensamiento, y el pensamiento por supuesto no tendrá la estructura con que lo asumimos hoy.

La significación que ha venido tomando el matiz personal en la comprensión compleja de un clima artístico ensortijado como el cabello de Elvia, apunta en ese sentido. Si tildar de subjetiva una forma de documentación establecía cierto recelo, ahora supone la facultad de lo genuino. De ahí el auge de la entrevista como literatura de estudio del arte contemporáneo [...].⁶

En un estado ideal de las cosas, o en un futuro tampoco tan lejano, habrá wifi gratuito instalado en esta sala y en los patios y jardines de la UNEAC, y todos podremos estar compartiendo el evento, subiendo videos de lo que ahora transcurre.

Sin embargo centrándonos en el estado actual de las cosas, no menos ideal, tenemos la posibilidad de adquirir *Los colores del ánimo*, de disfrutarlo, de leerlo de tocarlo, porque no es solo un evento, también es un libro.

Y tenemos la posibilidad de compartir con Elvia Rosa Castro, la posibilidad de ese intercambio cercano, de esa escucha directa, de esa participación a nivel de cuerpos, incluso de tocarla, de darle un abrazo, porque no solo es la autora, también es la amiga de muchos.

(La Habana, 15 de diciembre de 2015)

⁶ Gretel Acosta: *Elvia Rosa Castro ha actualizado su estado*, en *Los colores del ánimo*, ob. cit.

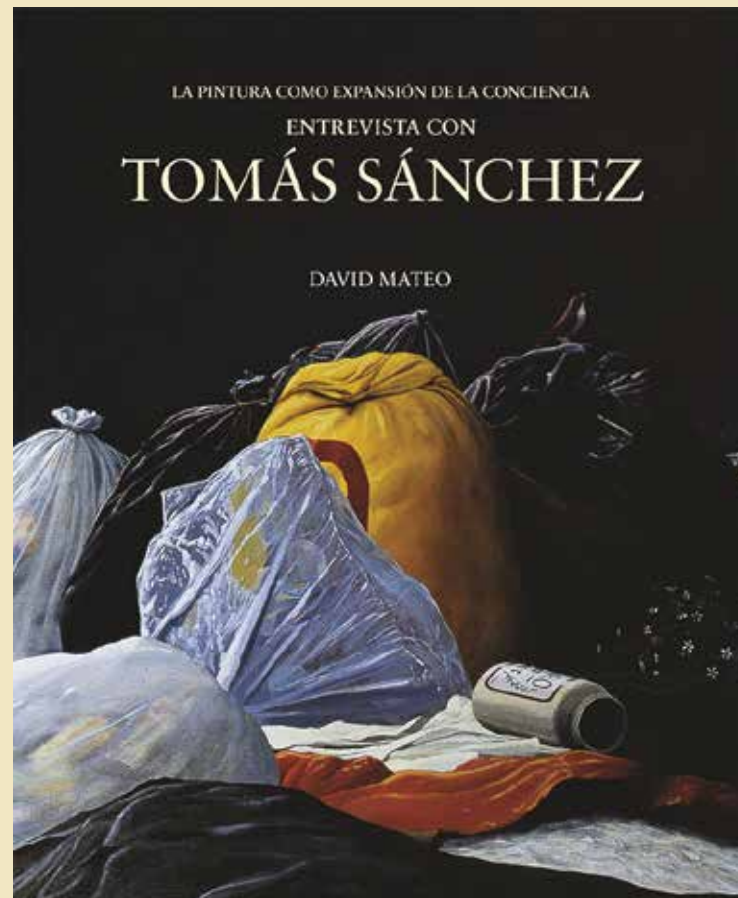


Tomás, de cerca

Por Arturo Montoto

El nuevo libro del crítico de arte David Mateo me implica felizmente, ya que él perseguía –desde hacía algún tiempo– la posibilidad de hacerle una larga entrevista a Tomás Sánchez. Por pura coincidencia estábamos juntos en el momento en el que Tomás Sánchez visitó mi estudio y se encontró con Mateo. Allí se pusieron de acuerdo sobre el tema y realizaron la entrevista.

Hacía falta en Cuba un libro sobre Tomás Sánchez. No existen antecedentes y esta es la primera propuesta, a cargo de Collage Ediciones. Pero no se trata de un libro en el que David Mateo conceptualiza o especula sobre la obra de Tomás, sino de un libro donde Tomás se compromete, se implica. Se pudiera decir que es un libro en forma de entrevista, pero no es del todo así. Es un libro donde Mateo intercala de manera elocuente sus criterios, y hace algunos análisis específicos sobre la producción artística de Tomás. Es un libro donde la entrevista de Tomás no se circunscribe a un aspecto específico de su vida y su quehacer, sino que abarca casi toda la conceptualización posible sobre su obra, al tiempo que recorre las etapas de su formación, de su emprendimiento y consagración como artista.



El libro constituye una evidencia de esa posibilidad de enlace entre la generación de los artistas de la época de Tomás, que han sido llamados “de los 70” (las primeras formaciones de artistas postrevolucionarios) con la generación actual de jóvenes artistas. La emigración de muchos artistas cubanos –entre ellos, Tomás– creó una especie de vacío en una época en la que era incluso anatema hablar de esos artistas, presentarlos o reconocerlos como creadores cubanos de éxito. Tomás es uno de esos artistas; pero al mismo tiempo es un creador que marca una diferencia abismal entre la tradición de lo que él ha practicado en su obra, que ha sido el paisaje

como género, y el paisaje cubano desarrollado hasta el momento en el que él se da a conocer. Después de Tomás, el paisaje cubano se comienza a percibir de otro modo. Porque Tomás –como ya he dicho muchas veces– no pinta paisajes en el sentido del *landscape* o del concepto *landschat*, no es un paisaje panorámico que describe una naturaleza específica que estamos viendo o percibiendo en el entorno de la naturaleza, sino que describe un paisaje más interior, un paisaje que se mueve más hacia los conceptos mismos de la manifestación, un paisaje implicado en la relación del hombre con la naturaleza y no en la visión del hombre de la naturaleza.

La pintura como expansión de la conciencia es un libro que recoge de manera amplísima la obra de Tomás y puede servir de testimonio para las jóvenes generaciones que quizás no hayan visto con detenimiento su obra, o no conozcan todos los móviles a partir de los cuales Tomás emprendió esta obra y la consagró, que es lo más importante.

Hay que entender muchas veces por qué un artista hace una obra de un modo u otro. A la luz de los criterios críticos sobre el arte contemporáneo, quizás Tomás pudiera verse como un artista conservador, formalmente conservador. Y justamente el error más grande que se podría cometer con Tomás sería el tratar de analizarlo como artista desde el género exclusivo del paisaje, desde el mismo punto de vista que hemos estado viendo a los grandes paisajistas de la historia o a los grandes paisajes del género dentro de la historia.

Creo que este libro contribuye a solidificar una especie de plataforma para que los nuevos jóvenes críticos, los nuevos artistas jóvenes

puedan reconocer cómo un artista puede construir su obra a partir de presupuestos puramente conceptuales. Porque la historia del arte está siempre presente para todos, es una historia que está escrita y llena de múltiples ejemplos de creadores que han construido una obra y se han quedado en ella, porque ha sido hecha a partir de conceptos, de ideas, no porque se han puesto a copiar algún tipo de paisaje, de naturaleza muerta, de retrato o hecho histórico... Las grandes obras y los grandes artistas han trascendido los géneros, las maneras de hacer, han trascendido los estilos, los ismos. Tomás es uno de esos artistas que necesitan ser más considerados, e incluso reivindicados en el contexto de la historiografía artística cubana y, sobre todo, en vínculo referencial, de familiarización, con las nuevas promociones de artistas plásticos. Porque la obra de Tomás es inagotable, está sostenida sobre presupuestos sólidos, espirituales y conceptuales. No es nada gratuito esto que digo, aun cuando todo el mundo habla de manera sistemática de espiritualidad y conceptualidad. En definitiva, todo arte tiene que ser conceptual. Vamos a partir de ese principio, no hay arte que pueda hacerse sin un concepto del arte; el arte se hace sobre el arte, no sobre la realidad. La realidad es un pretexto y siempre tenemos que trabajar con ella porque es la que nos facilita los argumentos necesarios para estructurar una obra; pero si la obra no se piensa y no se piensan sus argumentos de construcción, nunca se va a poder entender. Sin esa perspectiva no se podría comprender como un género tan tradicional, como el paisaje, es el punto de partida en la obra de Tomás Sánchez.

La historia de la paisajística cubana tuvo una etapa muy fecunda que es la de los inicios del descubrimiento de Cuba por los artistas foráneos y por los cubanos que empezaron a pintar el paisaje

insular, muchas veces formados en escuelas europeas, o bajo los conceptos que ellas postulaban. Artistas como Domingo Ramos y algunos seguidores que estudiaron en el extranjero, en España sobre todo, a partir de la influencia del impresionismo, lograron ver desde otra perspectiva el paisaje cubano, descubrir la luz, el contraste del paisaje cubano a diferencia de la tenue luz y el tenue contraste de un paisaje europeo o de otras latitudes. Tomás Sánchez asume esa tradición, ambas tradiciones, pero va mucho más allá. Tomás, aunque empieza como todos estudiando el paisaje natural, descubre que el paisaje le sirve como una plataforma para colocarse espiritualmente, meditar desde allí y hacer meditar a los espectadores. O sea, que está proponiendo algo totalmente diferente.

La manera más interesante a mi juicio de hacer un libro sobre un artista de trascendencia como Tomás es utilizando precisamente el recurso de la entrevista. He leído múltiples biografías y siempre me ha interesado la vida del artista, pero no a partir de lo que me están diciendo o teorizando sobre él y su obra, sino a través de una mirada más personal. El artista como individuo revela cosas que son íntimas, profundas, y para un buen observador, para una persona que lee atentamente, le pueden servir para dilucidar qué es lo que hace que la obra del artista sea tan específica. El artista puede aportar a veces simples palabras, anécdotas, que no las puede ofrecer quien está mirando desde afuera la obra, o especulando sobre ella. No quiere decir que no sea válido también este tipo de enfoque, ambos son válidos, pero muy diferentes. Yo siento una atracción especial hacia el género de la entrevista, hacia el libro escrito y editado como entrevista, porque revela al artista personalmente.

El formato del libro de David Mateo es especial e íntimo. Tomás no es entrevistado por una persona desconocida, en un contexto desconocido, sino en una circunstancia muy cálida, amistosa. El diálogo es guiado por un especialista que conoce bien la obra de su interlocutor, que la ha estudiado, y que aporta un sentido verista al reconocimiento de su trabajo. Sobre la obra de Tomás se han dicho muchas cosas interesantes y se podrían decir muchas cosas más, pero lo significativo de este libro es que Tomás le habla a la gente, se confiesa ante los lectores, en un ambiente peculiar, cercano, amistoso.



tonel EN LA MISMA ENCUNTO

Encuentro con Antonio Eligio (Tonel)

MAGALY ESPINOSA
(Cuba). Presidenta de la sección
de críticos de artes plásticas

MAGALY ESPINOSA: Hoy tenemos un invitado muy querido por todos nosotros, los que lo conocemos desde hace mucho tiempo y los artistas jóvenes que van a tener su primer encuentro con él. La labor de Tonel como artista, crítico e historiador del arte y curador, es muy apreciada en nuestro contexto. Tonel ha creado algunas de las obras que pudieran ser consideradas paradigmáticas, entre aquellas que forman parte del arte cubano.

Como se expresa en la invitación, y partiendo de sus sugerencias, desea hablarnos de su obra de los últimos años, de una exposición colectiva en la que participó el año pasado, donde también estuvieron los artistas Eduardo Ponjuán y Lázaro Saavedra, entre otros. Ade-

más nos comentará su valoración sobre el arte contemporáneo. He expresado en ocasiones anteriores, que nuestro interés en estos encuentros descansa en estimular al artista para que se refiera a su proceso de creación, cuáles son las experiencias extraídas de él, estableciendo un diálogo entre los invitados y el público presente, siempre en dirección a entrenarnos en el ejercicio crítico. En oportunidades como esta, he insistido en la necesidad del diálogo, saber ejercer el criterio, que se compartan opiniones diferentes. Practicar este tipo de ejercicio no es habitual entre nosotros, y es uno de los puntos más débiles que tenemos. El intercambio de criterios, en la medida en que se cultiva y se aprende, nos prepara para saber escuchar opiniones diversas, poder asimilarlas defendiendo nuestra propia opinión. En este empeño, Tonel es un creador que reúne el amor al arte y al conocimiento, siendo un sistemático defensor de la búsqueda de todo lo que

ayude a comprender los procesos particulares del arte cubano.

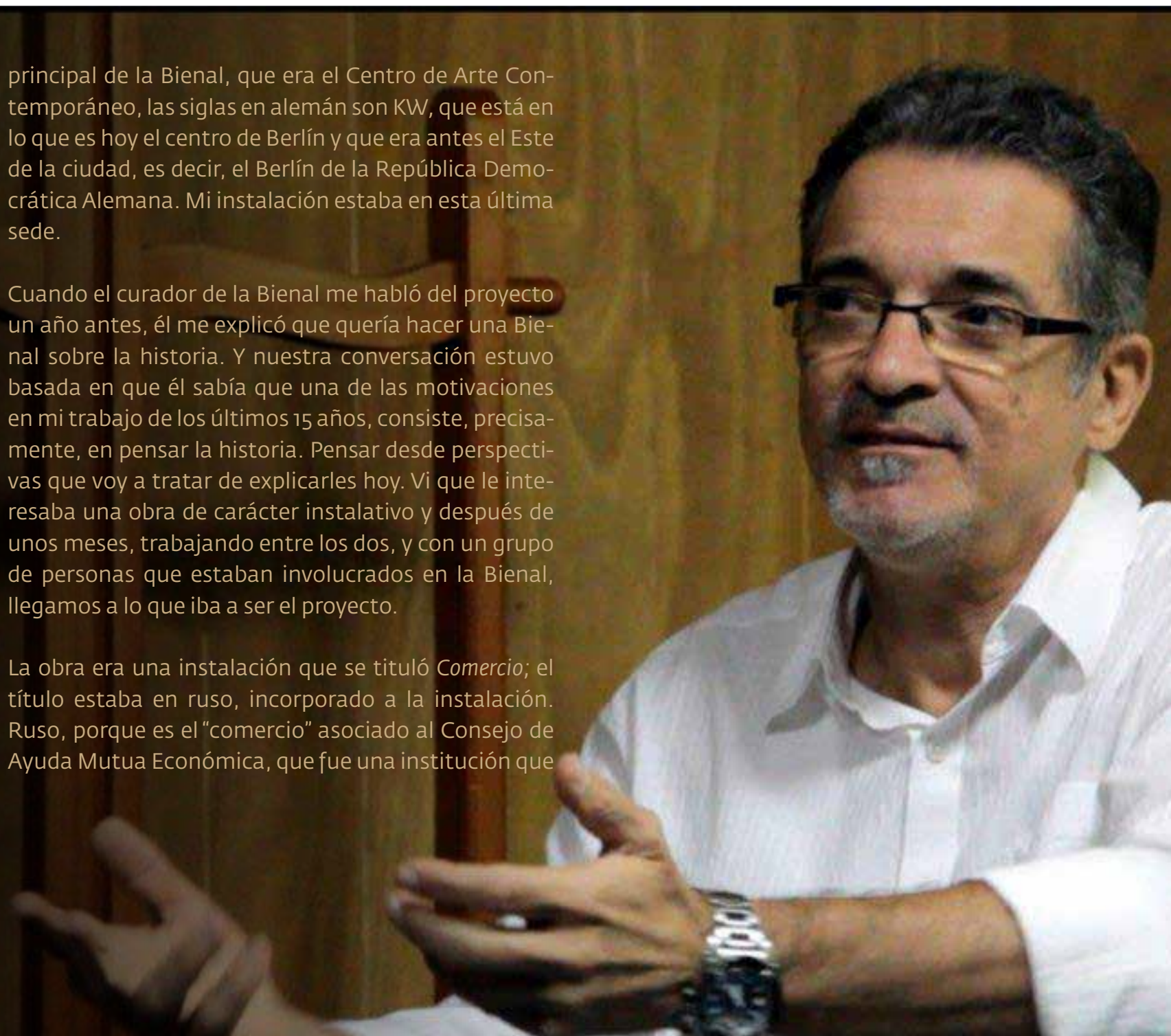
TONEL: Buenas tardes y muchas gracias por venir. Magaly me explicó que este es un encuentro informal y realmente yo no estaba preparado para dar una conferencia, un conversatorio más formal. Entonces, lo que voy a hacer es algo más informal. Las imágenes están más o menos organizadas pero probablemente tengamos que reorganizarlas mientras se las muestro a ustedes. También les quería decir que tengo el tiempo un poco limitado, porque estoy trabajando en una exposición, aunque me encantaría pasar más tiempo aquí, si ustedes quisieran, o a lo mejor me tengo que ir rápido. Cuando Magaly me invitó a esta reunión yo le propuse hablar de dos grupos de obras en particular, que son obras del año pasado.

La primera de estas obras es una instalación que hice para la 8va. Bienal de Berlín, en mayo del 2014. Es una Bienal peculiar porque el curador, el canadiense Juan Gaitán, dividió la Bienal en tres partes, tratando de incorporar un Berlín que no fuera el que más se conoce, o del que más se habla, que es el Berlín del Muro. Su interés estaba, más bien, en que la gente pensara en el Berlín imperial, por lo que movió la exposición, o parte de ella, a un museo etnográfico [Museo Dahlem], y a otra sede en la ciudad que es una especie de casa cultural [Haus am Waldsee] que fue importante en los años de la Guerra Fría, y finalmente se utilizó la sede

principal de la Bienal, que era el Centro de Arte Contemporáneo, las siglas en alemán son KW, que está en lo que es hoy el centro de Berlín y que era antes el Este de la ciudad, es decir, el Berlín de la República Democrática Alemana. Mi instalación estaba en esta última sede.

Cuando el curador de la Bienal me habló del proyecto un año antes, él me explicó que quería hacer una Bienal sobre la historia. Y nuestra conversación estuvo basada en que él sabía que una de las motivaciones en mi trabajo de los últimos 15 años, consiste, precisamente, en pensar la historia. Pensar desde perspectivas que voy a tratar de explicarles hoy. Vi que le interesaba una obra de carácter instalativo y después de unos meses, trabajando entre los dos, y con un grupo de personas que estaban involucrados en la Bienal, llegamos a lo que iba a ser el proyecto.

La obra era una instalación que se tituló *Comercio*; el título estaba en ruso, incorporado a la instalación. Ruso, porque es el “comercio” asociado al Consejo de Ayuda Mutua Económica, que fue una institución que



reunía a los países del bloque socialista, comunista, a finales de los años 40, primero con la Unión Soviética, después con Alemania, después con todos los países de lo que se llamaba el Este de Europa –que es más bien el centro de Europa–: Polonia, Checoslovaquia, Hungría, etc. Una organización que en los años 70 incorporó además, a dos países de lo que se conocía en esa época como el Tercer Mundo, que fueron Vietnam y Cuba. Cuba primero, Vietnam después. Y tuvo siempre, además, un país como Mongolia, que era también parte de esa organización. Una organización europea, ruso-soviética, pero con algo asiático y con algo también, después, del Tercer Mundo.

Esta pieza que hice en Berlín, en realidad, es la acumulación de reflexiones y la decantación de ideas que, finalmente, tomaron esa forma que le di en esa ciudad, pero es algo que viene desde el año 2002. Se remonta a mi exposición *Conversación con “La primera carga...”*, aquí en La Casona, una galería que estaba en la Plaza Vieja en el año 2003. El año anterior había hecho una exposición en una galería de San Francisco, California, que era donde estaba viviendo, una galería que se llama “Paule Anglim”. Allí hice una pequeña exposición, éramos en realidad dos artistas exponiendo juntos en aquel momento, Manuel Ocampo, un artista filipino que admiro mucho, y yo. Mi instalación, que ocupaba una habitación, se llamaba: *Es la ciencia coheteril*. (*Documentos desclasificados del “Archivo Fernández”*). Fernández es mi apellido. El título suena mejor en inglés,

porque hay una frase en ese idioma que es “it’s rocket science” o mejor, “it’s not rocket science” que significa que algo es muy complicado o no es muy complicado. La idea es que con esta instalación, por primera vez, le di forma, de modo preliminar, a un pensamiento en el que uní algunas cosas que ya estaban en mi trabajo de los años anteriores. Hechos históricos mezclados con la ficción, personajes que salen de lo que nosotros conocemos como su papel en la historia y empiezan a desempeñarse en una historia que es de ficción. Ya en los años 90 había realizado algunas obras, dibujos sobre todo, en algunos casos autorretratos en esa línea; en ese tiempo hice una instalación en la Fundación Ludwig [de Cuba], en el garaje, en el año 97, durante la Bienal de La Habana. Era una especie de diálogo con Antonio Gramsci, el escritor y pensador italiano, y ese diálogo incluía a Vladimir Mayakovsky, el artista, poeta y pintor ruso. También a veces, en estas obras, participaban Lenin, Kandinsky, José Martí y otros.

Son personajes, a veces, que están moviéndose en mundos paralelos, en una época más o menos similar. Kandinsky quizás desde antes, y Gramsci un poco después, en Europa. Y pensando en cómo se podría relacionar un político e ideólogo como Gramsci, con alguien –Kandinsky– que también trata de poner en blanco y negro sus ideas sobre el arte de vanguardia, la estética, etc., emprendí algunos dibujos. Hice la instalación que ya mencioné del 97, que era como una recreación de la celda donde Gramsci estuvo preso, de la

cual hay, que yo haya visto, una foto. Hice también algunos dibujos recreando esa celda. Escribí algunas cosas, incluyendo algo que se publicó después, un cuento, en *La Gaceta de Cuba*, de la UNEAC sobre la visita de Mayakovsky a Cuba en el año 1925, cuando estuvo en La Habana por un día, en un viaje que lo llevó también a México y a los Estados Unidos. Él escribió una crónica muy linda en el libro *Mi descubrimiento de América*, que es una visión de La Habana de alguien que llega como de otro planeta y se encuentra con una ciudad tropical, distinta para él, donde los olores son diferentes, la gente habla de otro modo. Recorre las calles, la zona del puerto, después se monta en un tranvía, va a El Vedado, ve las mansiones que se están empezando a construir en esa zona, habla con alguna gente en la calle, con un mendigo, según dice él, en inglés, va a un mercado en la calle, donde están vendiendo pescado, etc. Todo eso está dicho en su crónica y entonces en mi cuento, como él dice, toma el tranvía. Sé que por esa fecha mi abuelo, que era un emigrante español, había llegado a Cuba a principios del siglo xx, trabajaba en los tranvías. Pues se encuentran, y Mayakovsky visita a mi abuelo y terminan hablando de poesía. Igualmente en algunos de mis dibujos Mayakovsky tropezaba con Gramsci y conversaban de arte.

Siguiendo ese camino, me puse a leer y a investigar sobre esas figuras que había convertido en personajes dentro de mi trabajo, y descubrí un libro muy interesante [*Lenin Dadá*, escrito por Dominique Noguez]

que se refiere a los años que Lenin pasa en Zúrich y su posible contacto con el movimiento Dadá. Noguez es un escritor e investigador francés, quien ha llegado a comparar la letra con la que está escrito el manifiesto Dadá, con la propia caligrafía de Lenin, para probar su posible escritura por este último. Con toda esta información sobre la relación entre Dadá y Lenin, en Zúrich, y con ideas sobre la carrera espacial desde la perspectiva soviética, hice una primera presentación en San Francisco, en Galería “Paule Anglim”, de los “Archivos Fernández”, que son los archivos de una familia: documentos, papeles, fotos. Presentaba estos temas de una manera sugerida, sin ser didáctico. Por ejemplo, había una foto que hablaba de un sitio donde se reunían unos científicos, después había una foto donde se veía esa casa en la que se encontraban los científicos, y se decía que ellos se dedicaban a la ciencia coheteril, y había algunos objetos y fotos en la pared, reforzando la idea.

Una segunda versión de esa pieza fue la que presenté en La Casona, en el año 2003. El director de la galería en ese momento, Luis Miret, me invitó y le propuse hacer dos instalaciones, una para cada sala, aunque todo se podía ver como una sola obra. Creo que fue una exposición... o, al menos, una de las cosas que a mí me gustó, fue que el público que la vio acá en La Habana se quedó bastante desorientado. Esa fue mi impresión, al menos. Siempre la gente tiene expectativas sobre lo que debe ser el trabajo de uno y cuando

ve algo un poco distinto, a veces pasa eso. Pero bueno, a mí eso me gusta.

En esta exposición, tenía fotos de un cohete, retratos de Mayakovsky, el facsímil de la portada de la primera edición en ruso del libro que antes les mencionaba [*Mi descubrimiento de América*]. Había una vitrina donde presenté algunos objetos, y había una serie de fotos relacionadas con un equipo de científicos. Esta instalación se titulaba *Héroes de Baikonur* (lugar en Kazajistán donde estaba el centro de lanzamiento del programa espacial soviético). La idea con esta sección de la instalación era que este cohete, lo cual se explicaba con un pequeño texto en la pared, era el que construyó un grupo de científicos –también estaba la foto de ellos en otra parte de la obra–, y que fue construido en Cuba durante los años 60, en secreto. Esta nave fue la primera que logró ir a la Luna y regresar; el cohete se llamó *Vietnam heroico*, yo presentaba fotos del mismo para que se supiera que todo estaba documentado. Tenía objetos que aludían a esos científicos en una vitrina, como las cosas que se conservan en los museos históricos: camisas, algunos de sus libros de notas, medallas que se habían ganado. Y también algunas fotos del interior del cohete, del bosque desde donde se lanzó el cohete, antes y después del hecho, del laboratorio donde estaban trabajando, etc.

Las camisas, por cierto, son unas prendas que se producían en Cuba en los años 70-80, una marca del Mi-

nisterio de la Industria Ligera, la marca Radar. Yo tenía esas camisas guardadas y me pareció que la marca venía muy a tono con el trabajo de este grupo de científicos dedicados a la ciencia espacial y por eso las puse ahí. Como les expliqué, también había fotos de monumentos soviéticos, medallas, un mapa de Cuba de los años 60. Este es el embrión de la instalación que yo hice 11 años después en Berlín.

La instalación de Berlín consistía en una habitación con dos paredes, a una distancia de unos diez metros una de la otra, una mesa larga en el centro donde se pudieran colocar tres libros de artista. Estos libros tienen cada uno una banda sonora y había audífonos para que las personas pudieran escucharlas. También había un conjunto de diez retratos con los presidentes de los partidos comunistas de los países que eran miembros del CAME, en los años 70, cuando Cuba y Vietnam se integran, y en la pared sobre ellos, más arriba de los retratos, la palabra “comercio” en ruso.

En una pared había un mosaico de dibujos, y en el fondo de la pared, un mural, impreso, que es la ampliación de una imagen que hay en un dibujo que hice en el año 2009. En este último año, concebí una exposición, en realidad un paso intermedio entre la obra de La Casona y la obra de Berlín que se exhibió en una galería que existía en Miami y ya no existe, *Chelsea Gallery*. La exposición se llamó *Cosmos. Sintiendo la fuerza de gravedad* (*Cosmos. Feeling de pull of gravity*) y fue una exposición



sobre el programa espacial soviético, el programa espacial estadounidense, el papel de los programas espaciales en la Guerra Fría, tratados a partir de imágenes, dibujos –sin textos, sin libros, era todo a partir de imágenes de los astronautas estadounidenses y los cosmonautas soviéticos. Pero hablando de la ficción, o de lo que hubiese podido ser, a partir de la historia. En uno de los dibujos, por ejemplo, son los soviéticos los que llegan a la Luna. Y era una exposición que trataba también del final de la Guerra Fría y pienso que

el sustrato de todas estas obras era una manera personal de pensar este hecho, como un contexto que yo viví casi inconscientemente, absorbiéndolo desde mi vida en Cuba.

Ustedes saben que Cuba tomó partido en ese conflicto desde muy temprano, en los años 60 Cuba se pone en esta línea, en uno de esos bloques, en el que tiene como centro a la Unión Soviética. De un lado en Europa, la Unión Soviética y el Pacto de Varsovia y, del otro,

la OTAN, que todavía existe y se ha expandido después que desaparece el bloque de la Unión Soviética. Ese otro bloque es el que tiene como centro a Estados Unidos. Entonces Cuba toma partido y estoy creciendo en los años 60-70, como niño, como adolescente, después como joven y ya como adulto, absorbiendo información, maneras de entender el mundo a través de la prensa, de los medios de comunicación, de la escuela, de los libros de texto, que tienen que ver con el lugar que Cuba está ocupando en ese conflicto internacional. Pero claro, solamente con el tiempo puedo hacerme una idea más general y clara de todo esto; quizás también el hecho de pasar más tiempo fuera que dentro Cuba, después del año 2000, me ayudó a ver ese proceso desde otra perspectiva. Entonces, es una reflexión en la que se mezcla lo autobiográfico con la historia. De ahí también las referencias a mi abuelo. El hecho de poner a mis abuelos en ese equipo de científicos. Uno de los libros, que está en la muestra de Berlín, fue un ejemplar que exhibí [en La Habana] durante la Bienal reciente (2015), en la Galería “Rubén Martínez Villena”. Ahí se ve la casa de mis abuelos, donde nació mi padre en Buena Vista; es decir, son lugares reales, lugares históricos, que forman parte del archivo familiar, pero que han sido transformados, en una ficción que yo he construido para ubicarme a mí y a mi familia, como un personaje más en este proceso de la Guerra Fría. También es una reflexión sobre la manera en que estos hechos afectaron a mi generación, a nosotros como cubanos, todavía hoy.

En su conjunto, *Comercio* era una instalación en la que puse una mesa y libros que desplegué para que el público pudiera seguir la secuencia de cada uno. Son tres libros, en el fondo hay un dibujo, un mosaico, la versión llevada a blanco y negro, trabajada digitalmente. Es una imagen de la cual hice también una versión aquí en La Habana en el año 2010, en una exposición que se realizó en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, cuyo nombre fue *Seis artistas. Dos ciudades*, y en ella hice un dibujo en la pared que era una versión de esta obra. En ese fondo, sencillamente, lo que se veía era un Lunajod, un robot soviético que en los años 70 fue enviado a la Luna a recoger muestras, información, tirar fotos. Y junto al Lunajod, un carro de *golf*, bastante común en los Estados Unidos y en otros países. El *golf*, que es un deporte muy asociado al poder económico, es un deporte que practican los presidentes de EE.UU., la gente de dinero, los jefes de las corporaciones. Porque es un deporte en el que estás caminando y mientras haces esto puedes estar hablando de negocios, de política, tienes tiempo para conversar. No es como la pelota que si estoy en primera base y tú en tercera no podemos hablar de nada. En el *golf* se camina, tienes una persona que te está ayudando, no tienes prácticamente que hacer nada, salvo coger el palo y darle a la pelota, por lo que es un deporte que se presta mucho para ese tipo de gente de poder, muy útil cuando se quieren reunir y hacer algo deportivo. Pero el *golf* también es un deporte que ha transformado la geografía de Estados Unidos y de ahí la conexión con la Guerra Fría.

¿Qué pasa? El *golf* necesita estos campos que siempre tienen que estar verdes. Uno de los hechos importantes que suceden con la Guerra Fría es el desarrollo de las armas nucleares y, por ello, los países involucrados tienen que crear un sistema de autopistas, que sirven también como pistas de aterrizaje para aviones, en caso necesario. Vías que te llevan sin saberlo a sitios donde esas armas nucleares están soterradas. Pero la autopista posee también al final una función no militar, y alrededor de estas comienzan a crecer los suburbios y las ciudades. Entonces eso favorece, en EE.UU., a zonas donde nunca se le hubiera ocurrido a nadie hacer un campo de *golf*, en el medio del desierto de Arizona, o en el medio del desierto en Nevada, o en zonas de Nuevo México. Se crea la infraestructura, se hace todo el proceso de irrigación y está la carretera que permite el traslado en auto y se crean esta especie de “*resorts*” turísticos que entre otras cosas, ofrecen servicio de *golf*. Y todo esto, al final, tiene un vínculo militar. Por eso, quise poner el carrito de *golf* y el Lunajod juntos en esa imagen, y eso es lo que está detrás, que no se ve bien pero le sirve de base a ese mosaico.

En ese mosaico hay imágenes que hablan del mundo de la Guerra Fría y la Posguerra Fría, dibujos de cosmonautas, astronautas, el cosmonauta soviético poniendo la bandera en la Luna, aunque sabemos que fueron los americanos. Personajes que fueron importantes en este período y que lo fueron desde la perspectiva nuestra en Cuba. Retratos de Agostinho Neto, Mo-

hamed Siad Barre, que era el presidente de Somalia. Guerras en las que Cuba se involucró, como la de Somalia con Etiopía, la guerra de Angola, del MPLA con el FNLA y la Unita. Jonas Savimbi, que es un personaje que fue muy importante para Cuba; en la instalación hay un retrato de él. Hay retratos de [Mohammad] Najibulá, también de Martí. Entonces, hay imágenes que tienen que ver con el cosmos, y que también atañen a la globalización, porque al final, esta etapa de la globalización puede verse como una consecuencia y una continuidad de la Guerra Fría.

Hay una imagen, por ejemplo, en la que se unen la Tierra y la Luna, titulada *Tierra-Caja-Luna. Comercio cósmico*. Es como una especie de caricatura editorial sobre qué cosa es la globalización desde el punto de vista económico. Esta es la idea de que los mercados tienen que expandirse constantemente, porque en el capitalismo globalizado, cuando los mercados cesan de expandirse, la economía se derrumba, por lo que en algún momento los mercados tendrán que expandirse fuera de la Tierra. Por eso utilicé una especie de cinta de transmisión que está trayendo cajas, productos, de la Luna a la Tierra.

A su vez, hay otras imágenes que tienen que ver con el mundo del *golf* y sus jugadores. Y una serie de dibujos pequeños que hice a partir del 2008-2009, cuando la crisis financiera fuerte de hace algunos años. Me puse a leer mucho sobre el mundo de la banca, las finanzas,

y me interesó en este caso usar el lenguaje del mundo de las finanzas. Si conocen mi trabajo, saben que desde hace años me interesa la combinación de texto e imagen. Este tipo de lenguaje de las finanzas lo que hace es oscurecer, no deja ver, no es transparente, es una jerga para iniciados, como cualquier otra jerga profesional que lo que está haciendo es que al mismo tiempo que describe, oculta una realidad. Leyendo sobre todo ese mundo y haciendo notas, escuchaba algunas frases a las que trataba de crearles una imagen. Y así, el lenguaje de esos dibujos más pequeños, reproduce a veces el esquema de las tablas y los gráficos que crean los bancos y las instituciones financieras para explicarnos el mundo.

Hablando de la historia desde la ficción, incorporé en este mosaico un dibujo donde aparecen los minerales radioactivos más letales encontrados en la Luna por la expedición tripulada conjunta Apolo-Soyuz en el año 1971. Por supuesto, nunca hubo una expedición conjunta Soyuz-Apolo, a la Luna, eso es totalmente ficticio.

Otro dibujo representa superpuestos los mapas de Cuba, España, EE.UU. y de la antigua Unión Soviética y están esos vectores que salen de los centros –de La Habana, de Washington, de Madrid, de Moscú. Este dibujo se titula *A Limited Engagement*; la traducción sería algo así como *Una relación limitada*, en el sentido de

limitado en el tiempo. *A limited engagement* es lo que sucede, por ejemplo, cuando un músico va a tocar en un lugar y se anuncia que va a tocar hoy y mañana, pero pasado ya no está. Entonces, *A limited engagement* tiene, en el dibujo, el sentido de las relaciones entre estos países, de la relación de estos tres imperios con Cuba, y cómo ha sido siempre un *limited engagement*. Ha sido una relación en la que se forma esa maraña expresada gráficamente de conexiones, relaciones, intersecciones de energía, de fuerzas, pero al final, cada uno de los imperios ha tenido su tiempo de una manera, quizás, hasta un poco cíclica, si se quiere.

Se puede apreciar en esta imagen uno de los libros que habla de la historia de Cuba, se titula *Despachos de un corresponsal desde la zona de guerra*. Es un libro en el que están Marx y Martí en la portada. Cuando Marx muere, Martí escribe sobre él, una crónica muy linda. Y lo que sucede en el libro es lo contrario: Marx está de testigo de la muerte de Martí, y viene luego a Cuba. Después están Lenin y el almirante Cervera hablando, porque Lenin quizás ustedes lo recuerden describe la *Guerra Hispano Cubano Norteamericana* como la primera guerra imperialista de la época que se abre ya al siglo veinte. El libro sigue con el Primer Partido Comunista de Cuba, la influencia de Stalin en ese Partido, la visita de Gagarin a Cuba, Arnaldo Tamayo, el cosmonauta cubano, con su colega Yuri Romanenko, algunos líderes soviéticos...

Y una cosa importante, es que para mí es esencial en mi trabajo el dibujo; el dibujo es el centro. He hecho obras tridimensionales, instalaciones, esta pieza [*Comercio*] de la cual les he estado hablando, tiene además sonido. No es la primera vez que el sonido aparece en mi trabajo, en los 80 ya estaba, cuando hice objetos como *Por una radio constructiva*, y en los 90, en la Quinta Bienal de La Habana, en la obra *Aquí se escucha una música del cuerpo*, exhibida en el Complejo Morro-Cabaña, también utilicé el sonido. Pero en general, el dibujo es el centro de mi creación y pienso que se nota en *Comercio*.

En la pared que estaba situada frente a ese mosaico de dibujos, coloqué diez retratos de Edward Gierek, Tódor Zhívkov, Le Duan, Nicolae Ceausescu, János Kádár, Erich Honecker, Leonid Brézhnev, Gustáv Husák, Fidel Castro y Yu. Tsedenbal. Fueron, los líderes de los países socialistas que eran miembros del CAME. Ahí es donde aparece la palabra “comercio” hecha con barras de acero, con cabillas. Una de mis intenciones con esta pared era que de pronto alguien pensara en ese bloque comunista de otra manera, sobre todo diferente a la manera que se representa usualmente. Porque yo lo estoy y lo he estado mirando siempre (mientras existió) desde adentro. Entonces, desde afuera, el bloque comunista sería como el más ideológico, el más preocupado por la política, pero yo en realidad estoy diciendo que quizás estos líderes políticos estaban interesados en el

comercio, en créditos, en cuotas, en tener un banco y una moneda común que era el rublo convertible. Esta era una de las ideas que me interesaba lanzar con esa pared de la instalación, aparte del hecho mismo de pensar en estos personajes, por supuesto.

Las letras están hechas con cabillas. A mí me han interesado siempre los materiales de construcción, como se ve en obras mías de los años 80 como *El bloqueo* y *Mucho color*; en la instalación de la Bienal de La Habana del año 94, *Aquí se escucha una música del cuerpo*; en la obra en el garaje de la Fundación Ludwig, *Otro autorretrato como intelectual orgánico. (Otro homenaje a Gramsci)* del año 97. Son obras en las que he utilizado el bloque, el ladrillo, la cabilla, el cemento, la madera, el encofrado, etc. Eso forma parte de una tradición que yo definiría como la cultura material de La Habana; se vincula con la ciudad, con conocer La Habana y conocer Cuba, porque en una época visité bastante el interior del país. Me ha interesado cómo la gente usa esos materiales, cómo los maneja, los adapta. Cómo se hace una soldadura, cómo se dobla y cómo se corta el metal, cómo se hace una pared, que a veces se queda sin repellar. Más específicamente, en *Comercio*, los materiales tenían un significado que también engarza con la historia. El hecho de que, por ejemplo, las siderúrgicas en Cuba, de tecnología estadounidense, después del 59 tuvieron que transformarse, como casi toda la tecnología en Cuba y adoptar las maquinarias y los materiales soviéticos. Porque claro, de esos

mismos países que estaban asociados con Cuba en el CAME, llegaba el hierro, el acero y los productos con los cuales se podría producir una cabilla, en la Antillana de Acero o en Cubana de Acero. De ahí viene también el uso de esos materiales, en mi instalación.

Igual si pensamos en la imagen anterior, de la pared con los diez retratos. Esos marcos de los retratos se fabricaron con caoba cubana. La madera está sin pulir, es la caoba simple, pero es la idea (que también está en un dibujo del que les hablé, titulado *A limited engagement*) que tiene que ver con estos imperios y sus formas de involucrarse con Cuba, es decir con la historia de nuestra nación. La cabilla se refiere a nuestra relación con la Unión Soviética y el bloque socialista o comunista. La madera fue lo primero de consideración que Cuba exportó, realmente. En esa caoba puede verse La Habana y sus astilleros: la flota, la carpintería de ribera, las maderas preciosas cubanas para hacer El Escorial. De ahí el uso de la caoba, en esos marcos.

Quiero mencionar algunos detalles de los libros que están en la instalación. Por ejemplo, *Héroes de Baikonur*. Esta pieza trata sobre el tema del cosmos, y en ella están Mayakovsky, Gramsci, Lenin, mi abuelo Antonio y mi abuela Carolina, aunque no están identificados por sus nombres. Se infiere que esos son los héroes de Baikonur, que esos son los científicos, los que realizaron esa proeza tecnológica de construir el cohete de ese programa espacial. Este y los demás libros

que les muestro tienen cada uno su banda sonora. Para ello, trabajé con un músico y compositor canadiense amigo mío, Bob Turner, un hombre de setenta y tantos años. Había escuchado sus piezas de música electrónica, y él me había explicado que para hacer su música, usa sonidos que recoge de la calle, sonido ambiente: graba cosas como el hielo derritiéndose, la gente conversando en un edificio, etc. Eso me dio la idea de que para cada uno de los libros yo le podía dar algo así como la materia prima, y él la podía elaborar con sintetizadores e instrumentos como la batería y el piano, tratando de poner, en la base de esa música, sonidos y melodías que fueran específicas de lo que el libro está tratando de abordar. Para *Héroes de Baikonur* encontramos e incorporamos grabaciones del centro de operaciones de la NASA hablando con un astronauta estadounidense, otra de un astronauta estadounidense, quien está en órbita y va leyendo la Biblia, etc.

Hay una pequeña nota que explica cómo mi abuelo dirigió ese equipo de científicos, que trabajaron en un barrio de La Habana, que hicieron el cohete, etc. Y después viene la documentación de toda esa historia. La casa donde estaba el programa espacial y otras fotos dando ya más detalles.

En cuanto a los otros libros, uno de ellos tiene que ver con la globalización, digamos la Guerra Fría y sus consecuencias, la importancia en la economía mundial, hoy por hoy, de las finanzas y el capital. Pero también

tiene que ver con aspectos que son parte de nuestra historia, en Cuba. Para este libro titulado *Taking Comfort* he creado una ficción, protagonizada por un personaje llamado A.G. Muskeet.

Aparece al principio una foto de Muskeet y se explica que este era un señor emigrado europeo a Cuba, quien tras su educación en Europa llegó a La Habana en los años 20. Se integra a los movimientos de izquierda y llega a convertirse tras el triunfo de la Revolución, en uno de los asesores económicos más importantes del liderazgo cubano y se le da la tarea de estudiar cómo funcionaría la bolsa de valores en un país socialista. En realidad, esta puede ser la historia de Fabio Grobart, o de anarquistas españoles, de izquierdistas de diversos países, gente que realmente vino de Europa y se integró a la Revolución.

En la introducción del libro explico que, gracias su familia, tuve la oportunidad de acceder a los papeles que Muskeet deja al morir. En su papelería hay fragmentos de sus textos que cito en este libro. Y me encontré también algunas gráficas en las cuales él estaba trabajando, con información económica, y las incorporé sin alterarlas, a este libro. Las graficas, tablas, o *charts* y también las citas textuales, tienen que ver con el contenido del libro, en particular con esta jerga de la que hablaba antes, que se usa en el mundo de la banca y de las finanzas. Las gráficas que utilizó no tienen mucho sentido. Hay una que estudia el arte

como una parte medible de la realidad. Otra que alude a qué sucede cuando reinviertes el interés acumulado para maximizar la pureza ideológica. Son gráficas del absurdo.

Es como decir que este señor reflexionaba sobre lo que ha sucedido con la economía cubana en los últimos quince años, a nivel de instituciones, de organismos estatales y a nivel de la calle, incluso valorando este híbrido que combina una economía socialista, centralizada, a veces con elementos de economía de mercado. ¿Qué es lo que saldría, desde el punto de vista del pensamiento económico, de ese híbrido? Yo no soy economista, lo que estoy haciendo es imaginándome como esa persona, de manera racional, como tratan de hacer los economistas, intenta explicarse el mundo a partir de estadísticas y gráficas.

Asimismo, incorporé algunos objetos que ya había utilizado en la instalación de La Casona, en el 2003. Trato de darle a la instalación la apariencia de una exhibición de tipo documental, de mostrar artefactos que son fetiches, que supuestamente tienen un valor para la historia.

Algunas obras, de la serie titulada *Borroso*, son dibujos donde la información es muy específica, pero igual yo pienso que cualquiera puede relacionarse con las imágenes, que son sobre todo abstractas. La información tiene que ver con el mundo de las finanzas. Si ustedes

piensan en lo que pasó con la economía griega recientemente, pueden tener una idea de cuál es el tema de esta serie. En parte de Europa hay una sola moneda, en los países que manejan el euro. Entonces se supone que como todos tienen la misma moneda, cuando un país emite un bono, que es lo que los inversionistas compran, un bono alemán debe tener el mismo valor que un bono español o francés, pero en realidad no es así, porque la gente sabe que la economía alemana es más sólida que la española o la griega. Entonces al final, los bonos alemanes son más sólidos y tienen más valor que los bonos españoles. Existe en las bolsas, casi siempre emitido por corporaciones, un tipo de bono muy riesgoso como inversión, el llamado *junk bond*, o bono basura, y la imagen de este dibujo en particular tiene que ver con equiparar visualmente esa clase de bono con el tipo de comida que se considera “basura”.

Tengo una formación de algunos años como caricaturista e ilustrador, colaboraba mucho con el semanario humorístico *DDT*. Esto, a finales de los 70 y principios de los 80, también hacia caricaturas y dibujos para *El Caimán Barbudo* y otras publicaciones. Y a veces pienso que estos dibujos de la serie *Borroso* son como caricaturas editoriales, porque es como hablar del presente, de lo actual, con humor y al mismo tiempo de manera muy abstracta. Para mí estos dibujos son también abstracciones, son garabatos. Siempre he hecho una obra gráfica más bien narrativa, figurativa, pero aquí me interesa hacer este tipo de obra más abstracta,

más gestual, más intuitiva. De ahí viene también este tipo de trabajo.

Me interesa también la idea de la simplicidad, o al menos trato siempre de mantenerla en la solución gráfica, en especial de la obra sobre papel, en cuanto al tipo de material que uso. Tinta o acrílico para la línea y lápices de colores y acuarelas, materiales como los que usan los niños en las escuelas, y que yo usé siempre para dibujar. Hasta cierto punto, trato de ser consciente del material, de manejar esos materiales bastante básicos y resolver los problemas de la obra con ellos.

Deseo hablar brevemente de otra instalación que tiene que ver también con la historia, incorporada a una exposición que fue comisariada o curada por Giacomo Zaza, un curador italiano que ha colaborado en varios proyectos con instituciones cubanas, como el Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam”, donde ha trabajado con su director, Jorge Fernández. Él ha sido co-curador del Pabellón de Cuba en la Bienal de Venecia, en un par de ocasiones. Giacomo nos invitó a Lázaro Saavedra, a Eduardo Ponjuán y a mí, a que expusiéramos en la Galería Bianconi, en Milán, Italia, en noviembre de 2014, en una expo que se tituló *Perspectivas cubanas*.

En ella exhibí una instalación, titulada *Amistad*, y la estructura es similar a algo de lo que ya les comenté

antes, con la instalación *Comercio*. El título está hecho con letras de metal, con cabilla y es en ruso. Hay una serie de retratos de líderes políticos, de personajes africanos, entre ellos Agostinho Neto, Anwar el-Sadat, Julius Nyerere, Samora Machel, varios otros, y también Fidel Castro y Erich Honecker. Se incluye un libro que contiene un texto, la transcripción de una conversación entre Fidel y Honecker en Berlín, RDA, en 1977.

En ese año, Fidel hizo una gira y visitó varios países africanos, estuvo en Angola, en Etiopía, en Tanzania. Era el momento en el que Cuba estaba involucrada en la guerra de Angola, defendiendo las posiciones del Movimiento Popular para la Liberación de Angola (MPLA), que es el movimiento que dirigía Agostinho Neto. Y en la conversación con Honecker, Fidel habla de lo que él vio en África, de sus contactos con estos líderes africanos, de lo que él piensa de ellos y también de la situación africana. El asunto aquí es el proceso de las relaciones internacionales, la diplomacia, y cómo estos dos líderes [Honecker y Fidel] discuten sobre una situación –en África– que involucra a otros líderes y a sus países, y sobre los conflictos en los que están todos ellos involucrados.

El estilo de estos retratos era igual que el estilo de los retratos anteriores, los exhibidos en *Comercio*. Hay un parentesco consciente de estos retratos con la gráfica cubana de los años 60 y 70. Hay una serie de artistas,

diseñadores, dibujantes, algunos que todos recordamos como Raúl Martínez, Alfredo G. Rostgaard, otros a lo mejor menos conocidos como Paco Sierra –quien hacía una serie que me fascinaba, de retratos impresos en portadas de cuadernos de literatura. Todos ellos compartían algo de un estilo de dibujar, a línea... Rostgaard y Félix Beltrán utilizaron variantes de esta manera en el cartel y el grabado. Me interesó siempre este lenguaje visual, que por demás me resulta muy familiar, entrañable. Primero, porque conocí a algunos de esos artistas y me hice amigo de ellos. Segundo, me importa como lenguaje visual pues tiene que ver también con la época en que estos personajes que estoy retratando protagonizaron la historia de sus países. Por eso uso ese lenguaje gráfico, de tinta con pincel, para hacer esos retratos.

La instalación *Hacer arte no debería ser caro*, la exhibí en Factoría Habana en el año 2012 y a Giacomo Zaza le interesó incluir esta versión, más reciente, en la exposición en Galería Bianconi. Esta es una obra que surge de pensar sobre la idea del valor en el arte y en el mercado del arte. Hemos visto en los últimos años, también en Cuba, que para algunos artistas realizar una obra que sea cara de hacer, es decir, que sea costosa desde el punto de vista de la producción, al parecer se entiende, de manera superficial, como que es ya una obra importante. Es algo que he percibido en Cuba y fuera de Cuba, por supuesto. Tiene que ver con el hecho de que hay una zona del arte internacional que

ha evolucionado, de una manera que yo llamo corporativa. Es arte que funciona con la mentalidad con la que funciona una corporación. Una corporación es un grupo de gente que se reúne para hacer algo en busca de una ganancia; ese es el superobjetivo. Puede ser para fabricar automóviles o para hacer dulces.

Entonces existe esta mentalidad corporativa, que en sí no es ni buena, ni mala, es una manera de organizar el trabajo, donde hay técnicos, personas que aportan disímiles saberes, una dirección del trabajo muy clara. Hay personas que tienen tareas que hacer dentro del estudio, personas que tienen tareas fuera del estudio. Uno diría: eso es lo que hacían Rubens o Goya en su taller, pero no exactamente, pienso yo. Porque la importancia del capital en la sociedad en la cual vivimos hoy es diferente, los cruces, los movimientos del capital y la comunicación a nivel internacional, si se quiere decir global, tienen otra dimensión. Las repercusiones, por lo tanto, son mucho mayores. Desde el punto de vista de cuánto se ve, de quién lo ve. La visibilidad de la obra, su espectacularidad, algo que no se puede separar de la importancia y del lugar del arte en un mundo dominado por el capital especulativo; un mundo donde el arte se ha convertido en un bien más de inversión. Esto tampoco es algo totalmente nuevo, pero ahora sucede de una manera muy transparente. Si usted conoce a una persona que es un inversionista y tiene un poco de dinero, pues usted pone una parte del dinero en bienes raíces, una parte en arte, una parte en bonos, etc.

Hay un libro que me gusta mucho, de un escritor británico, Julian Stallabrass, titulado *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*. Explica muy bien cómo es que el arte se ha convertido en un gran sistema corporativo o en una gran entidad comercial. Y pensando en todo esto y, al mismo tiempo, viendo por ahí las obras de artistas que yo siempre he admirado, como Luis Camnitzer o Alighiero Boetti, creo que he atado algunos cabos... Hace un par de años tuve la oportunidad de ver una retrospectiva de Boetti en España, en el Museo Reina Sofía –después se exhibió en el MoMA de NY. Yo conocía fragmentos de su obra, pero cuando vi la exposición, fue fantástico. Boetti fue un artista que hizo una obra pionera en muchos sentidos, era el tipo de artista que hacía obras que a lo mejor resultaban un poquito complicadas de hacer, pero donde el proceso de producción no es lo fundamental. A veces una de sus obras está hecha de cualquier cosa, de materiales sencillos, como piedras o sobres de carta, y es una obra poética, fuerte, llena de contenido. Pensando en todos estos artistas y pensando en el mundo actual del arte, regreso siempre a esa idea de que “hacer arte no debería ser caro”. No es que tenga que ser caro o no serlo... más bien que no tiene por qué ser costoso hacer una obra de arte. Es una afirmación muy simple, y mi instalación puede ser también una simplificación de lo que es el arte.

MAGALY ESPINOSA: Tonel nos ha brindado una serie de coordenadas que nos acercan a su proceso de creación.

El por qué elige como artista determinadas posturas estéticas y las formas que utiliza para instrumentarlas. Entonces, me gustaría que intervengan los artistas y los especialistas presentes. Se encuentran entre nosotros, Jorge Fernández, José Manuel Noceda, Margarita Sánchez, del Centro “Wifredo Lam”, la curadora Solveing, otros colegas relacionados con el mundo del arte y artistas jóvenes. Casi todos, por suerte, nos conocemos y eso crea un cierto ambiente familiar.

ANDRÉS D. ABREU: Yo creo que esta charla de Tonel pudiera ser una buena clase que deberían recibir muchos estudiantes de las escuelas de arte. Yo estaba viendo cosas mientras Tonel nos iba mostrando, son preocupaciones que tengo cada día dentro de lo que está generando el arte más joven cubano y Tonel iba dando pautas ahí que eran importantes, que si las oías podías entender por qué después el curador te decía esto no puede ser así, eso que estás haciendo no es lo correcto. Sobre todo voy a irme a la parte de utilizar las gráficas, los cálculos, los datos históricos o datos reales estadísticos, que está muy de moda hacer obras de arte con ellos y que te llegue algo. Tú les dices, sí tienes los datos, tienes el documento, la información, pero dónde está la obra. Y es que esa mirada irónica, creativa, de manejar incluso la revaluación de la obra, del dibujo, del papel, hecha por el artista, que además mantiene todo un nivel de conocimiento estético, de historia del arte, del proceso mismo, de darle un nuevo uso a esa información que Tonel hace, se está perdiendo. Con

simplemente llegar y ponernos delante ese argumento de información de una manera más bien estetizada, diríamos que diseñada puramente, ya están haciendo una obra de arte porque eso es parte de una corriente del arte. Y es bueno que muchos de los estudiantes hubiesen visto todo este proceso, todo este nivel de conocimiento entrecruzado para después llegar tal vez a hacer un dibujo, pero cuando tú lo ves ya estás sintiendo en él una síntesis, una elaboración eminentemente creativa de toda esa información documental en la que se basa el artista. Y lo que me preocupa, porque frecuentemente estamos viendo obras de ese tipo en galerías, en presentaciones, en espacios de gente joven, incluso que está entrando en niveles de galería que ya tienen un cierto reconocimiento importante, donde uno nota que falta la creatividad y que esta abusándose del simple hecho de pensar en que conectar la historia y armarla con cierta estética, en una presentación, ya es una creación. Ese era mi comentario llamando a algo que está sucediendo actualmente y me preocupa. Creo que Tonel ha hecho una disertación importante para repensar todo este tipo de cosas.

MAGALY ESPINOSA: Este encuentro se está filmando y la idea precisamente descansa en poder editarlo y que llegue a las escuelas de arte en formato de DVD, a las instituciones culturales. Ya la conferencia de Lázaro Saavedra está terminada, Néstor Siré la editó con su colaboración, Lázaro incluso diseñó la portada del DVD. Entonces, demos paso a las preguntas que

le queremos hacer a Tonel, las dudas que nos hayan surgido con la presentación de su obra, aprovechando que se encuentra con nosotros.

Yo te preguntaría, considerando que eres un investigador, un amante de la historia, pensando en lo diversas que son las temáticas que contienen tus obras, lo aguda de tus reflexiones sobre el presente en el orden social y cultural: ¿Tú te consideras un artista que hace arte político?

TONEL: Nunca lo he pensado, realmente. Es decir nunca he pensado en una clasificación así, en cuanto a si mi arte es político o no. Yo pienso que hay una parte de mi trabajo que, al menos, introduce comentarios sobre cuestiones que pueden considerarse políticas. La verdad es que no me queda claro si por eso pudiera clasificarse como arte político, no lo sé. No es una intención, por lo menos de mi parte, pero tampoco es una intención para mí hacer arte erótico. A mí me interesa expresar ciertas ideas y el tono puede ir hacia una cosa o hacia la otra, hacia un aspecto u otro, hacia una zona u otra, pero no hay un punto de partida en el que yo me plantee hacer una obra que sea política. Y entonces el resultado no lo evalúo de esa manera. Al final lo que a mí me interesa es que funcione como obra de arte, después que vengan todas esas posibilidades de entenderla, más o menos asociadas a ciertas zonas de la realidad: a la zona de la política, a la zona de la economía, a la zona de la cultura visual, del diseño.

YONLAY CABRERA: Una pregunta que quería hacerle, ahora meditando mucho más en esta conferencia. Siempre me pareció y ahora lo veo más, que toda esa información que acumulas, cuando llega a la obra está pero no siempre uno la logra ver. Es como que muy profunda. Y mi pregunta viene de otro nivel más arriba. Todas esas obras tratan sobre una realidad cubana que para los jóvenes nos es bastante difícil, una obra bastante culta y pasamos trabajo para entenderla. ¿Qué pasa entonces cuando se expone, por ejemplo, en Japón? ¿Cuál es el nivel de comunicabilidad que alcanza?

TONEL: Yo no pienso demasiado en el público que se va a enfrentar al trabajo o que va a relacionarse con la obra. A veces los curadores, si estás trabajando con una institución en específico o si estás colaborando con una persona que está organizando una exposición o que te está pidiendo una obra para una institución..., pues bueno, las instituciones están en lugares específicos, están en La Habana, en Berlín, San Francisco, Vancouver. Y casi siempre hay intereses locales y hay intereses no locales, en la organización de una exposición, en el trabajo que tiene el curador con el artista, pero al mismo tiempo yo creo que la obra puede hablarle a diferentes públicos, de diferentes maneras. La obra misma se traduce y el público mismo la traduce cuando se enfrenta con ella. Yo creo que uno tiene que confiar en la capacidad de la obra para vincularse con diferentes públicos. Y todos esos públicos van

a tener una información muy parcial, o parcial hasta cierto punto, de lo que es el trabajo, de las motivaciones, de las ideas, de los fundamentos sobre los cuales el trabajo se ha construido. Y creo que eso pasa con cualquier obra de arte, incluso con obras de arte que no son contemporáneas. Es el hecho de que siempre hay una información sumergida en la obra que casi nunca se agota completamente –y menos aún en el arte contemporáneo– en el encuentro que tiene uno con la obra en ese espacio donde la obra se presenta o se exhibe. Ese momento es fundamental, es como cuando a ti te presentan a una persona y tú tienes la oportunidad de seguirte relacionando con esa persona, tú a propósito buscas continuar una relación con esa persona. Esa relación puede crecer cuando tú terminas conociendo a esa persona y esa persona te conoce a ti.

Con una obra de arte yo pienso que uno tiene ese momento de presentación en la galería, en el museo, pero al final tiene que existir esa voluntad de conocerse mejor y vas a tener entonces que informarte: ¿quién es este personaje que está retratado en el cuadro de Goya? ¿Por qué están vestidos así? ¿Por qué en esta pintura holandesa hay un perrito, y por qué en esta naturaleza muerta hay unos limones? ¿Qué significados tienen esos detalles? ¿Cuál es el tipo de guajiro que pintaba Abela, y por qué? Estas son preguntas que la obra te puede responder, pero tienes que enzarzarte en una relación estrecha con el trabajo del artista, para

llegar a entenderlo de otra manera, u otras maneras... ya que también hay entendimiento de otras maneras. Yo espero como artista que la gente entienda mi obra desde el aspecto visual, sensorial, de las formas, de las líneas, del color, del formato, eso como sabemos está significando y hay contenido ahí y a mi sí me concierne que esos elementos sean atractivos para un tipo de público. No van a ser atractivos siempre, para todo el mundo. Nada le gusta a todo el mundo. Pero yo tengo la expectativa y la ilusión de que haya un tipo de espectador que se interese y se acerque al trabajo por esos aspectos y a lo mejor llega a otras cosas desde ahí. Es como tirar del hilo y empezar a sacar todo el tapiz. Al mismo tiempo, uno como artista no puede preocuparse demasiado por los espectadores, porque los espectadores tienen que hacer su trabajo. Hacer el trabajo del artista ya es bastante difícil. A ellos, los espectadores, les queda su tarea, o nos queda a todos nosotros, porque todos somos espectadores.

ANDRÉS D. ABREU: Me gustaría que profundizaras un poquito sobre tu experiencia como artista jurado. O de alguien que hayas curado, siendo tú curador. Porque el mundo de la curaduría es algo que aquí en Cuba está muy en debate. Eso de tenerse que correlacionar con otro curador, a la hora tú de llevar tu obra a un espacio; los inconvenientes, las discrepancias que suscita eso, y sobre todo en alguien que lleva la experiencia de también haber curado. Si tienes algo que contar-nos. O tal vez narrarnos tú mismo sobre esta expe-

riencia de esa exposición donde decías, somos tres que tenemos que estar dialogando. Tal vez una obra que no hubieses querido y que estuvo. Si hay algo de eso que pudieras decir de esa historia.

TONEL: Yo creo que hay probablemente un sustrato común entre el trabajo que pueda hacer un curador y el trabajo que hace un artista, y es que son encomiendas creativas, que van hacia resultados muy diferentes pero al final cuando el trabajo que se llama curatorial o de comisariado de una exposición funciona bien, pues tú estás creando una instalación en colaboración con los artistas. El comisario se supone que, si está trabajando con arte contemporáneo y con artistas vivos, actuales, no va a hacer una relación de trabajo antagónica, va a ser una relación de colaboración, y eso es lo que sucede en el mejor de los casos y en la mayoría de los casos, pienso yo. Porque si no, se hace muy difícil trabajar. Si existe una relación de colaboración puede ser un trabajo muy rico desde el punto de vista intelectual y creativo. Yo soy partidario de la función del editor, o la editora, en cualquier campo. Yo pienso que el trabajo editorial en la publicación de los libros y revistas se sabe que es esencial, pero también el artista necesita editores. Los directores de cine, yo he trabajado con algunos de ellos que me dicen ese trabajo no lo hice yo, lo hizo el editor. El curador puede ser una especie de editor, trabajando con el artista y cuando hay un trabajo de conjunto, cuando hay una comunión intelectual, y se trabaja por el mismo objetivo, se alcanza una armonía. La idea

es crear un diálogo, buscar la mejor manera de presentar la obra. De cualquiera de los dos lados que tú estés, siendo curador o siendo artista, tú quieres que la obra se presente de la mejor manera posible. Y si está en una exposición colectiva, como pasó en esta exposición con Ponjuán y Lázaro Saavedra, cada obra debe tener su espacio, pero tiene que haber también un recorrido, una relación, de modo que tú pases de una sala a otra sala, de una obra a otra obra, y el cambio no te deje en el aire. Hay que crear relaciones, las obras de alguna manera sugieren o permiten establecer líneas que las comunican. Algunas más tenues, otras más firmes y visibles.

En mi caso, este trabajo de comisariado o de trabajar como curador me interesa por el aspecto creativo que tiene y porque te permite también entender mejor el arte. Al final, es un pretexto para acercarte más a una obra, mirarla más de cerca. Mirar la obra de un artista y entenderla mejor, estudiarla, analizarla con el mismo artista y por tu cuenta. Y descubrir en esa obra, esas capas que a veces necesitan tiempo y ese tiempo a veces uno no lo tiene, pero si vas a trabajar con la obra de ese artista tienes que ponerte a mirarla, a ver qué es lo que hay detrás, de dónde sale, qué es lo que me encuentro que me puede conectar con esa obra y, al final, eso te enriquece y puede enriquecer también al artista.

MEDINA: Deja ver cómo elaboro la idea que quiero formular. A partir de las obras presentadas, yo no voy a

hablar de tu historia anterior como creador porque ya un poco uno va olvidando las obras y para no cometer errores, pero qué ocurre que me parece ver cómo un juego muy interesante desde el punto de vista creativo del proceso de construcción de la obra, en el sentido de que, digamos, hay una cosa que es lo presente y otra cosa que subyace escondida detrás de lo presente. Lo que parece digamos esa tensión, esa contraposición, esa separación entre lo visible y lo oculto, como un mecanismo que está muy presente en estas obras y casi como un modo de confección, es un método de construcción donde sean incluso los mecanismos del poder y las finanzas, del poder ideológico, del poder del comercio, o cultural, cuando el fenómeno se exterioriza, el aspecto fenomenológico, pero detrás se ocultan todos los verdaderos mecanismos y los resortes de entrelazamiento entre unos y otros elementos. Y esa contraposición y tensión me parece intuirlos muy claramente incluso como un método que incorpora, como una especie de científicidad en el ejercicio de prospección de pensamiento.

Voy a decir algo, a lo mejor pudiera sonar descabellado pero me traía la idea de Marx cuando escribe *El capital*, cómo maneja lo que es visible y cómo va remontándose hacia lo profundo de las cosas. Y entonces, en ese sentido, va encontrándose un mecanismo y esos resortes que no son exteriorizados, pero que son el fundamento mismo de lo que se manifiesta. Por eso, pienso en el uso de los personajes, sea el comercio, o

sea la amistad, los personajes que están visibles son simplemente la proyección, incluso lo que nosotros como sujetos comunes en el mundo vemos. Lo que nosotros vemos de ese supuesto real, pero lo supuesto real no es más que elementos muy puntuales de un tejido muy profundo que subyace en el interior. Y me parece que esa tensión, que esos mecanismos y esos resortes son como un procedimiento de pensamiento personal que usted, por lo menos en estas obras, ejerce. Y eso es lo que me parecía y quería compartir.

TONEL: Muchas gracias.

MARGARITA GONZÁLEZ: Yo veo todo lo que has expuesto y me parece que eres un fruto muy genuino del momento histórico en que apareces en la escena cubana, en los ochenta, en el momento en que digamos te presentabas con una gran pintura, una obra como la de Tonel, la de Lázaro, directamente con un dibujo, una obra muy de la anécdota, del comentario, y creo que era importante que supieras, que en ese momento tenían una gran fuerza las ideas, e inversamente proporcional con eso, a esa precariedad, a esa austeridad, le respondía o calzaba muy bien esa importancia de la idea. Me pasan muchas ideas por la cabeza ahora. El papel del hombre en la historia, los rostros, la importancia de la caricatura, el dibujo como resumen de la idea o ese comentario, la gráfica para hablar de la economía. Y lo que me resultaba curioso era cómo él podía, aquello que tuvo tanta fuerza para nosotros,

nuestra generación, porque yo soy cercana a Tonel aunque con un poco de más años, es como él puede llevarlo hasta el día de hoy.

Y para los jóvenes que ya hoy tienen otras preocupaciones estéticas, tienen otro tipo de contexto que les hace otras demandas y él tiene que responder también a las necesidades de ellas. Cómo él mantiene esa constancia en la mirada hacia esos puntos que va reiterando a través de esos iconos, que pueden ser las figuras históricas o las gráficas o los temas que pueden pasar desde lo político, lo ideológico, lo económico, hasta el día de hoy. A mí me resultaba curioso porque, en definitiva, tú eres un producto genuino de los ochenta, cómo tu mirada llega hasta hoy y cómo ese tipo de lenguaje más conceptual se mantiene con mucha fuerza en tu producción y llegas hasta el día de hoy donde hay otra generación que hace. Y cómo yo puedo leer y me resulta tan familiar, tan directo, tan diáfano, tan claro y me doy cuenta de las diferencias de los contextos y los momentos, pero en ese momento de los ochenta, las ideas que tú expresabas aquí no importaban, es que había una precariedad de recursos, lo más importante era que eso saliera. Perdona el comentario, no sé si estoy un poco desconectada.

TONEL: Nada que perdonar Margarita. Yo particularmente... por supuesto que hay críticos de arte, historiadores que han hablado de mi trabajo y me han hecho el honor de ubicarme en el contexto de los

ochenta. Y es verdad, hay una parte de mi obra, importante en cantidad y, por el trabajo, que cronológicamente pertenece a ese momento. Pero debo decir que yo me considero, tanto o más, un artista de los setenta porque yo empecé a exhibir, siendo un adolescente prácticamente, en el año 73, 74. Y digo me considero de los setenta, no tanto pensando en lo que estaba pasando en el arte en ese momento, sino pensando en el clima cultural de La Habana, en el que yo me formé o en el que concluyó mi formación de preuniversitario, de esos años, de los catorce a los dieciséis o los diecisiete años.

El cine, la danza, la música, eso para mí es casi tan importante como las artes visuales. Y, por su puesto, el vínculo con el mundo de la gráfica, que venía por mi relación cercana con algunas personas que estaban en el mundo de la ilustración y el diseño en algunas publicaciones cubanas. Esto lo digo, nada más, por que tú has mencionado los ochenta, en esa época hice mis primeras exposiciones personales, me relacioné con el equipo Hexágono, participé en la primera Bienal de La Habana, hice otras cosas como artista en ese momento, trabajé como técnico en Telarte. Pero la formación, tan importante como eso que pasó en los ochenta, fue para mí haber visto el cine de Wajda en los años setenta, o el cine de Tarskovski o haber visto en vivo varias veces a Irakere, que empezó en el 73 o haber asistido a los Festivales de Ballet de La Habana en los 70 y ver una obra como *Génesis*, en la cual

colaboraban Alicia Alonso, Luigi Nono y Jesús Soto, el artista venezolano. Ese tipo de cosas fue muy importante para mí. Y la literatura también, para mí siempre ha sido importante la palabra.

PÚBLICO: Tu obra en un momento determinado digamos que, desde lo que conozco, y estoy interesado en lo más clásico, aquella parte de tu obra que viene reflexionando en torno a los personajes históricos, literarios, Mayakovsky, Marx, Lenin, y ahora ha dado un giro hacia la economía. Me imagino que se deba también a tus condiciones de vida, a lo que tú ves, a lo que tú consumes, más prensa, por supuesto más información de tipo noticioso, es decir, una información de más actualidad, más contingente, que una especie de estudio, es decir más lecturas, no sé. Me parece que aquellas obras pertenecían a una etapa más de formación intelectual, y estas pertenecen ya con una comprensión con cierta madurez. Es lo que me parece con esta obra, porque me extraño mucho las gráficas, la relación enigmática entre un producto como la viñeta y lo que podía estar detrás. Relaciones ya desde el punto de vista de sentidos fuertes, culturales, ahora económicos.

Y me llamó mucho la atención también el paso a este tipo de instalación más grande, con libros de artista, la presentación de la obra. Tiene más, digamos, la retórica de una obra de éxito. Una obra que se consume desde los parámetros que están establecidos para su

relación. La mediación de un vidrio, un marco, toda una parafernalia. Tú medio decías que eso se debía a los mecanismos de consumo de cómo la obra se exhibía, el diálogo con la institución museo, la reliquia, y eso me llamó mucho la atención.

Y me sorprendía porque a mí me gusta tu obra, la de Bedia, algunos artistas que están fuera de Cuba, otros que están aquí en Cuba, incluso algunas obras de Yornel Martínez, artistas que se expresan mucho en el dibujo y, sin embargo, algunas decisiones que han tenido que tomar a veces no siempre les van bien. Es decir, un artista exitoso habiéndose expresado en este medio que todo el mundo respete, que tenga un conversatorio, que estuviera asistido por un curador que hubiese curado el pabellón de Venecia, es algo como una especie de suerte dentro del contexto cubano.

Hay muchos artistas auténticos que se expresan así, y entonces la obra también se pierde, las cosas populares de Alberto Casado, ese tipo de cosas que para mí junto con tu obra forman parte de esa cosmovisión que yo traigo, por ejemplo, que forman parte del imaginario que yo me hago del arte de los ochenta y de los noventa, que hoy yo no lo veo. Por un lado me interesa que hoy tú estés aquí diciendo esto y, por otro lado, pienso en esta gente y pienso en la evolución de la obra y en lo que estoy viendo y eso me crea, vaya ni sé lo que me crea..., pero me interesa y de alguna manera, me llama la atención.

TONEL: Gracias. Me has comparado con artistas importantes. Tú hablaste de la suerte y yo me considero afortunado porque todavía se me ocurren ideas. Yo en realidad, te lo digo con total sinceridad, no sé si soy artista. Esta es una pregunta que yo me hago todos los días. Porque cuando yo veo la obra de los artistas que yo admiro, yo digo que [eso que ellos hacen] es arte. Lo que yo hago, al final... Lo que yo tengo es el don de la perseverancia; no es ni siquiera un don porque es una cosa natural... me interesa regresar a hacer eso, tratar de hacer arte, siempre que puedo. Y no es que siempre lo pueda hacer, es decir también estoy en una situación en la que no trabajo vinculado a un mercado regularmente, a galerías comerciales. Me resulta interesante esa relación que tú haces, de mi obra con la de esos artistas que mencionaste, algo que yo nunca había pensado en relación con mi obra sobre papel.

Y sobre la mediación de un marco o un vidrio: siempre he sido partidario de enmarcar, a mí me encanta el vidrio delante del papel y me encanta el dibujo directamente tras el vidrio. Yo creo que la obra sobre papel, cuando se le pone un marco, se convierte en otra cosa, que a mí me gusta. Es como la obra en papel cuando se reproduce. Cuando trabajaba en publicaciones disfrutaba esa sensación indescriptible que sale de tú hacer un dibujo, y después el diseñador lo cogía –en esa época todo se hacía a mano, por supuesto– lo marcaba, medían la pauta de la sección, se hacía el foto-

grabado, se llevaba a la imprenta, y cuando tú veías la publicación, veías aquel dibujo impreso... algo así sucede con el dibujo enmarcado. Me encanta ver cuando le pones un cristal a tu dibujo, incluso me gusta ver así el dibujo de otros artistas. Porque cuando la obra se enmarca, el cristal le añade cosas a la obra que son únicas de la obra sobre papel.

JULIO CÉSAR LLÓPIZ: Yo quisiera que tú hablaras un poquitico más del uso del libro como soporte. Ya hablabas de la caricatura y lo publicable, pero el libro tiene una relación particular y muy especial. Me gustaría que abordaras cómo es que enfrentas esto, si tiene algún tipo de continuidad respecto a lo que puede ser el trabajo instalativo dentro de tu obra.

TONEL: Yo creo que por una parte usar el formato, digamos, o el lenguaje del libro en mi trabajo se vincula probablemente con la importancia de lo narrativo. El libro como un artefacto que tienen un índice y uno lo abre usualmente, y uno va de un principio a un fin y casi siempre hay una historia. Y, a la vez, que uno progresa a través del libro va uno llegando del principio al final de esa historia. Entonces los primeros libros que yo hice como “libros de artista”, los hice en los años 80 y 90, los hice como grabado, linóleo, litografía, eran o son obras muy narrativas, donde hay una historia, a veces una historia puramente visual. Un libro que se llamaba, por ejemplo *El manual del contenido* (1983) que era un autorretrato como de

7 u 8 páginas. Otros, donde hay combinación de textos con imágenes. Pero era esa idea de algo que va progresando, una historia que la ves a través de un medio que habitualmente tiene esa función. Que se ordena, porque si es un libro de poesía o de narrativa hay un orden, siempre que haya una historia, que el editor encuentra, para que el principio y el final tengan una lógica. Por algo está este poema al final y está este al principio. Después viene también un gusto, a lo mejor yo soy como un bibliómano, me gustan mucho los libros. El libro es un artefacto perfecto, es ergonómico, es fácil de usar, muy intuitivo, bello, los materiales son nobles. Entonces me interesa mucho el libro como objeto y me gusta mirar buenos libros, bien diseñados, independientemente del contenido del libro.

En el mundo actual, el libro ha perdido terreno. No es que el libro vaya a desaparecer, pero sí las bibliotecas son menos visitadas, o a veces pierden espacio. A veces hay un pensamiento, equivocado probablemente, y digo probablemente porque tengo personas cercanas del mundo de las bibliotecas, bibliotecarios que me dicen que la idea es equivocada pero en el presente hay una tendencia a tratar de restarle importancia al libro físico porque el libro electrónico ha ganado mercedamente más peso en la vida cultural y en el mundo de la información. Y esa importancia del libro electrónico le ha ido quitando espacio a ese otro libro real, al objeto, al artefacto.



Yo me siento muy vinculado con ese objeto y me interesa realzar su importancia. Pienso que si yo como artista lo uso, estoy señalando, indicando que es algo que tiene un valor. Creo que esas son las razones, fundamentalmente, en trabajos de este tipo, como los que yo he mostrado aquí: la importancia del texto y de la manera en que se combinan la imagen y

el texto, pueden ser resueltas de un modo que tradicionalmente se ha materializado en formato de libro. Pensé que era una manera idónea de presentar estas ideas. En último caso, un libro como *Héroes de Baikunur* viene siendo –unos 10 años después de aquella exposición de La Casona– la síntesis de la exposición, ahora convertida en ese objeto. Toda la información

de la instalación está en el objeto. Es como encontrar finalmente el formato idóneo: así era como yo tenía que haber hecho *Héroes de Baikonur*. O, a lo mejor, no la tenía que haber hecho así, pero el tiempo la ha llevado a esa forma, y me encanta tenerla como libro que te puedes poner debajo del brazo.

MAGALY ESPINOSA: Vamos entonces a la última pregunta, porque Tonel está muy ocupado, va a inaugurar una exposición el próximo martes, a las 8:00 p.m. en Factoría Habana, todos estamos invitados...

LEANDRO FEAL. Yo veo mucha relación en su trabajo, al menos en esto último presentado con los artistas poscomunistas de la Europa del Este. Sobre todo con la escuela de Bleisik. Y veo que también hay mucho regodeo con una nostalgia. Imagino que al estar viviendo fuera de Cuba, eso se amplifique. La pregunta es si Tonel es un artista que tiene una nostalgia por un pasado comunista.

TONEL: La nostalgia que yo puedo tener es una nostalgia sobre mi infancia y mi juventud. Que sucedieron en un entorno ideológicamente dominado por las ideas del comunismo, también desde el punto de vista institucional, pero donde la centralidad de esa ideología no era lo que signaba la vida mía en lo diario. Sobre todo, en ese momento formativo de la infancia o la juventud y la adolescencia. Por supuesto que [la ideología] estaba muy presente, sabemos

que somos un producto de la escuela, de las instituciones, de la manera en que la sociedad se organiza, todo lo que Gramsci escribió y pensó sobre el intelectual orgánico. Pero, en realidad, más bien me interesó tratar de entenderme mejor a mí mismo; por ejemplo con la idea del autorretrato, que está presente en mi obra desde muy temprano, desde los años 70. Al principio yo no era consciente de eso, pero en algún momento llegue a la conclusión de que tenía que ver con la introspección. Esa representación puede ser vista como un modo de recrearte en tu propia imagen, de manera vana, hedonista. Pero para mí es también como una manera de pensar en un personaje, que eres tú, en un contexto histórico, relacionado con una realidad, con procesos reales que están sucediendo alrededor tuyo. De ahí intenté pasar a pensar la historia como el entorno en el cual uno se ha formado y desarrollado. Yo me he formado y desarrollado en ciertos eventos históricos, en ciertos procesos históricos, con ciertos personajes, ciertas realidades materiales, estéticas, y todo eso para mí es casi natural como material, es algo que está a la mano... un material que forma parte de mi experiencia, yo sé dónde encontrarlo porque lo tengo. Yo abro una gaveta en mi casa y están ahí esos sellitos, esas camisas las tengo colgadas en el clóset, he vivido con esos radios. Entonces, para mí no resulta ni siquiera una exploración arqueológica. No tengo que meterme en un anticuario para encontrar esos muebles. Esos son los muebles, los radios, los libros

que están en la biblioteca o en el estante en la casa. Después vinieron otros libros, pero esos también están ahí todavía. Es como tratar de entender, con un poco de madurez, una parte o ciertos aspectos de tu pasado, de tu formación y de lo que te ha hecho ser quien eres.

MAGALY ESPINOSA: Bueno nos encantaría que en una próxima ocasión Tonel vuelva a estar con nosotros, para seguir pensando sobre su obra y su forma de creación, su forma de entender el arte, ambos aspectos nos han emocionado mucho, porque entre el arte y su vida hay una relación muy estrecha. Te agradecemos que hayas estado aquí, y esperemos que esto se pueda reproducir para que llegue a mano de otros colegas. ◀

Transcripción: Samuel Hernández

Edición: Magaly Espinosa y Antonio Eligio Tonel

ARES

Caricaturista, ilustrador y pintor
(Cuba)



ENGALERÍA

EXPOSICIÓN COLECTIVA ARTE CUBANO

Voces y poéticas femeninas (1990-2013)

COORDINADOR Y PRODUCTOR

Paulo Cabezas

Director de la Galería estadounidense
Cara y Cabezas Contemporary

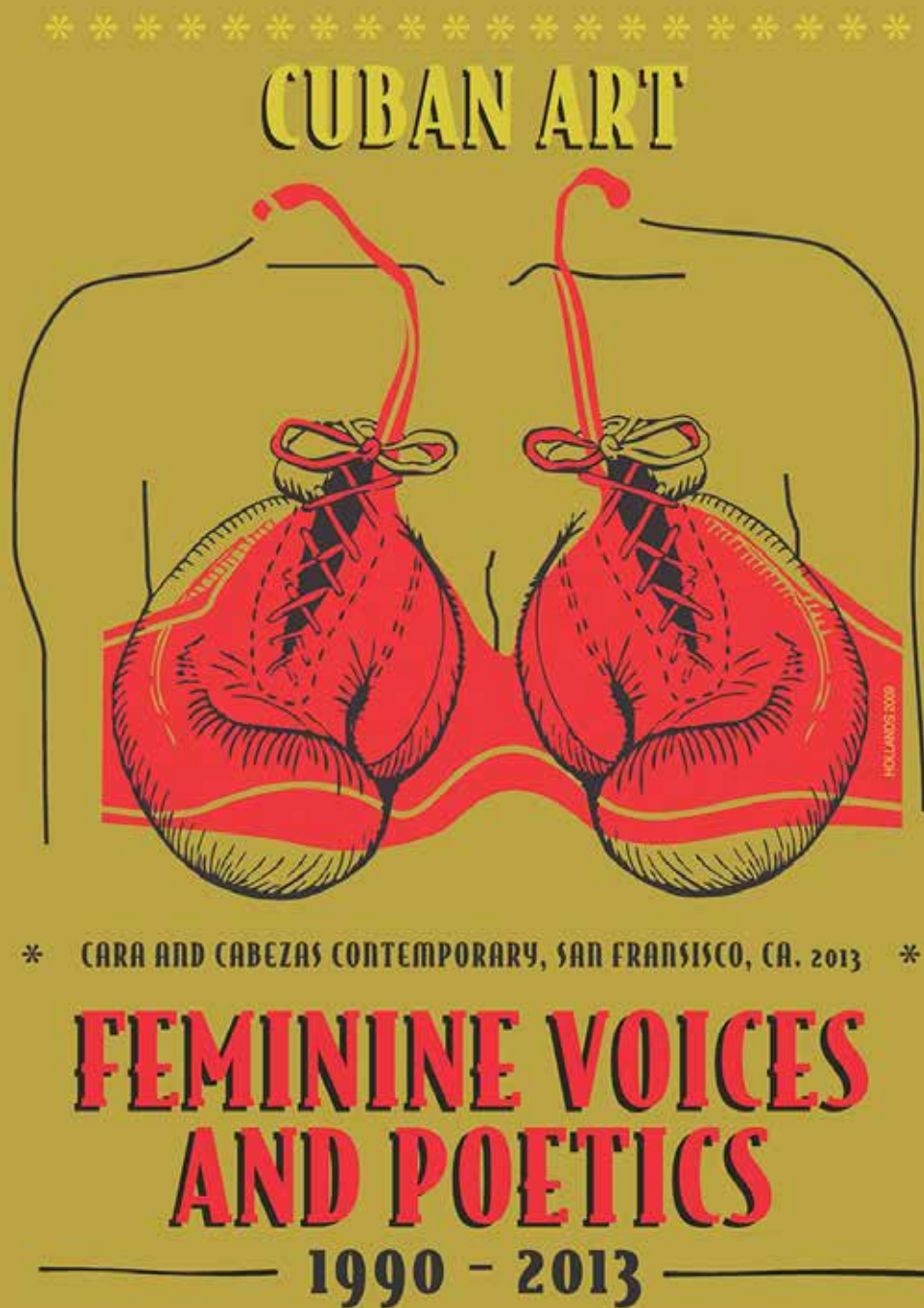
CURADOR GENERA

David Mateo (Cuba)

CURADOR ASISTENTE

Yoana Toledo (Cuba)

Arte cubano: voces y poéticas femeninas, es una exposición colectiva itinerante que aborda el tema de la creación visual femenina producida en Cuba dentro del denominado arte conceptual, en un período que va desde 1990 hasta el 2013.



FUNDAMENTACIÓN

Aunque las acciones de las artistas cubanas, llevadas a cabo para alcanzar una mayor visibilidad y protagonismo dentro del contexto social y cultural, van más allá de ese lapso de tiempo histórico fijado por la curaduría, y podrían incluir también obras desde otros estadios históricos y terrenos no conceptuales, consideramos que es en este límite de tiempo establecido por la muestra (décadas del 90 y el año 2013) donde se han estado recogiendo los mejores frutos de la prolongada contienda.

Los esfuerzos acumulados durante tantos años de enfrentamiento a los prejuicios, y la vehemencia con que se fueron exteriorizando las preocupaciones y dilemas de la existencia femenina, propiciaron hacia la década del noventa la existencia de un ambiente lo suficientemente maduro, receptivo, como para poner en práctica las teorías de género que se venían debatiendo a escala internacional, con lo cual el movimiento de mujeres creadoras se hizo mucho más pertinaz y fundamentado.

Arte cubano: voces y poéticas femeninas defiende la hipótesis de que este es el momento de mayor auge e impacto de la producción artística femenina dentro de las artes plásticas cubanas, auge e impacto que se

sostiene desde una perspectiva generacional diversa y que abarca todas las manifestaciones de las artes plásticas con un sentido interdisciplinario y renovador.

Este fenómeno de recolocación y progreso del discurso conceptual femenino –que muy bien pudiera tener como figuras emblemáticas, inspiradoras, a Antonia Eiriz, Ana Mendieta y Belkis Ayón– ha superado la histórica hegemonía masculina dentro de los procesos creativos en el país, y ha despertado un enorme interés entre galeristas, especialistas y coleccionistas de América y el Caribe.

Ha sido de tal magnitud la repercusión de esta tendencia femenina dentro del arte cubano, que ella no solo ha enriquecido y reactualizado, las variantes de reflexión en torno a la sociedad cubana y sus principales preocupaciones, sino que ha contribuido a ir transformando casi todo el sistema de valores con que habitualmente se ha encarado el arte cubano y sus posibles interpretaciones.

Arte cubano. Voces y poéticas femeninas, es el proyecto curatorial más abarcador y representativo que se haya realizado en los últimos años fuera de Cuba des-

de esta perspectiva conceptual. Incluye 40 artistas y 70 obras (pintura, grabado, fotografía, instalación, diseño, audiovisual), y ofrece testimonios de primera mano sobre este importante ascenso del arte producido por mujeres y su profundo impacto en la cultura insular.

Información en Internet:

caraandcabezas.com

ubanart.us

Organizaciones que apoyaron el proyecto de la exposición:

<http://sff.org/> San Francisco Foundation

Espacio Cultural Mamá Art Café

www.missionculturalcenter.org

www.facebook.com/AmericanLegionPost505

www.nhu.edu

www.concordia-argonaut.com

www.somarts.org

One vet One Voice

One Man Dance

CONTINÚA ►

Lisandra García:
Evadir la realidad como concepto
y estrategia de creación



Lisandra García

En mis trabajos propongo la evasión de la realidad como concepto de arte y estrategia de creación. De cierto modo, aspiro a modificar la realidad que me circunda desde mi visión introspectiva, a partir de mi historia de vida y universo personal, construyendo, de manera casi autobiográfica, un mundo propio que funciona como modelo simbólico evasivo del mundo real, enfocado hacia el camino de lo vivencial, lo psicológico y lo autorreferencial. En esta exploración cobran relevancia mis vivencias, mi historia, mi experiencia, los eventos de la vida cotidiana y los ambientes de mi entorno doméstico, detonadores fundamentales al articular mi discurso.

LAS ARTISTAS OPINAN

Evadir la realidad como concepto y estrategia de creación

Valiéndome de ese modelo, me intereso en acentuar algunas tensiones: la fragilidad, la vulnerabilidad y la permeabilidad hacia las influencias del medio, y la

E N G A L E R Í A

hostilidad de los elementos con que interactuamos diariamente. Es el resultado de una reflexión sobre los opuestos que, a la vez, tensionan la realidad y se complementan: lo privado y lo público; lo penetrable y lo impenetrable; lo tangible y lo intangible; lo frágil y lo sólido; lo fuerte y lo delicado; lo real y lo imaginado; lo perceptible y lo imperceptible.

Una de mis motivaciones ha sido y es mi autorreconocimiento y autoexploración como gesto de reafirmación en este mundo. La autorreferencialidad es recurrente en mi obra. He utilizado la autorrepresentación como sinónimo de autoconocimiento, afectivo, valorativo y volitivo. Me he utilizado en condición de adolescente, joven y mujer que va creciendo, para mostrar cómo cambian mis mapas vitales en mi diálogo introspectivo con el mundo. Lo autobiográfico está zanjado por esa actitud evasiva que no se convierte en apatía sino en reconversión consciente de la realidad.

Quizás lo más trascendente para mí ha sido el “descubrimiento” en mis últimos trabajos de los recursos de lo objetual, la instalación y el environment que, por su sentido inclusivo, es decir, su versatilidad y maleabilidad expresiva, me permiten establecer mejor mi mundo imaginado. De esta manera, más que contar una historia, puedo representar no solo la imagen

de una idea, sino un ambiente cargado de aspectos emotivos y sensoriales. Combino también la pintura, el dibujo y la fotografía sobre los diversos materiales y soportes que componen estos trabajos, pero utilizando los materiales según mis intenciones y procurando trabajar los medios tradicionales en busca de otras connotaciones para llevar la pintura y el dibujo a otra dimensión.

La selección de los materiales y su estructura obedecen al sentido expresivo de estos; se trata de jugar con la ambigüedad y el contraste de los conceptos opuestos, pero a la vez complementarios, que propongo en algunas piezas. Por ejemplo, utilizo el vidrio como símbolo de lo delicado, frágil, dañable, quebradizo, transparente y también fuerte, sólido, resistente, perdurable, opaco.

El concepto de transparencia es un elemento que siempre está presente en mis obras. Transparencia desde el punto de vista de la capacidad sensorial, significa para mí, fundamentalmente, una gran sensibilidad hacia las cosas más comunes o simples de nuestra existencia; también fragilidad y permeabilidad hacia las influencias del entorno y sensibilidad a los cambios y a las nuevas experiencias en mi paso por la vida. Desde un perfil ético es honestidad conmigo y con la obra, que se traduce en maneras de hacer sinceras, en

el mostrarme y mostrar mi mundo de forma sencilla, directa y espontánea.

En mi mundo imaginado, los objetos de la realidad cotidiana cobran la dimensión de símbolos de orden visual y personal propios que evocan, en toda su dimensión, una aparente quietud, casi una paz de cuentos de hadas. Tomo los objetos comunes y banales de mi existencia, los trasmuto y convierto en algo vital, cargados de un sentido personal el cual me permite, imaginativamente, aislarme del resto del mundo. Por otro lado, pudieran interpretarse estos trabajos como un elogio a la banalidad cotidiana. Aquí aparece un peligro, pero solo cuando se ha visto la superficie. Si “lo esencial es invisible a los ojos”, este es el instante en el cual un momento insignificante se convierte en icono de la existencia. Asimismo, sería inadecuado interpretar mis trabajos desde una perspectiva de género. Incluso esto puede ser un segundo peligro, se establecería un vínculo peyorativo entre femineidad y banalidad.

Yasbel Pérez: 
Lo objetual desde un discurso femenino

YASBEL PÉREZ

Creo que la participación de la mujer cubana en las artes ha sido válida, tanto en el discurso de género como en el discurso universal, con una mirada diferente a la masculina partiendo del enfoque de aprendizaje de patrones sociales que comienzan con la educación en el hogar.

No es mi caso, pero usualmente, como estrategia de participación, las artistas definen sus obras con carácter no femenino, para así tener una cobertura más amplia de aprobación a su trabajo y no limitarse al discurso de género, lo que es respetable siempre y cuando el trabajo esté encaminado no a la negación de género sino a enfocarlo en temas no exclusivos de este.

LAS ARTISTAS OPINAN

Lo objetual desde un discurso

El arte objetual en lo personal me dio la posibilidad de incorporar a mi obra elementos que no estaban pintados sino que partían de lo cotidiano en uso. En mi trabajo de

los años 90 me serví de telas, bordados, incrustaciones y de otros frutos del aprendizaje doméstico de la costura como labor social inherente a la mujer. Después confeccioné obras sobre la instalación pictórica. Creaba un vínculo con la pieza bidimensional, de esta salían o entraban objetos referenciales, siempre ubicados como continuidad de la obra sobre la pared. Generalmente estos objetos son hilos, telas, muñecos, encajes, agujas o cualquier otro elemento relacionado con el universo de fetiche que refleja a la mujer. Mi discurso es femenino. Me apropio del mundo creado alrededor de la mujer, o por esta, todo lo que le atañe, para bien o para mal. Parto de mi propia experiencia como madre, esposa, artista y cubana.

La inserción de las féminas al medio siempre ha sido difícil. En primer lugar porque hay mayoría masculina



en las artes plásticas. Muchas artistas han sido replegadas por ser normalmente la esposa de otro artista, y se les deja en segundo orden cuando intervienen in-

tereses domésticos en cuanto a quién debe participar o crear. Las que no hemos sido esposas de un par debimos lidiar con imponernos entre familia y profesión. Ser tratadas como igual en un medio donde encontramos y posibles proyectos llevan casi siempre la voz masculina como gestante, ha sido complicado. Hubo un tiempo en que como estrategia nos agrupamos para exponer. Esto nos hacía ver como una expo femenina con discurso solo para nosotras, pero entonces era algo necesario, una forma de hacernos sentir.

Creo que los tiempos han cambiado, la sociedad también, y en primera fila estamos las mujeres llevando la mayor carga. Por esto de que somos sostén, no nos recluimos, sino que reclamamos nuestro derecho profesional de ser valoradas como ente que abarca mucho más que la procreación y la familia. Quizás, como dice David [Mateo], podríamos estar llevando la voz creativa. Tenemos mucha experiencia acumulada entre resolver prácticamente los problemas cotidianos, deseos sostenidos y sueños sin cumplir para demostrar que, además, sabemos volar como creadoras o profesionales.

◀ E N G A L E R Í A ▶

Rocío García: 
Confirmación de una presencia vital

María Eugenia López Rossitch:
Por primera vez...

ROCÍO GARCÍA

La mujer cubana siempre exigió y luchó por sus derechos... dicen que en los años veinte del siglo pasado, la bella Catalina Lasa asombraba a La Habana manejando en su carro de último modelo y exigiendo el divorcio, y que gracias a ella este se instauró legalmente en la Isla.

En mi experiencia personal creo que, después de los años noventa, ha habido un auge de la mujer artista, que no solo se ha multiplicado en número, sino también en su excelencia. Pero aun cuando miramos la presencia en muestras colectivas, ya sean oficiales o independientes, la cantidad de nombres femeninos no llega al tercio; por ello me ha parecido muy importante, y hasta asombroso, que se lograra esta exposi-

LAS ARTISTAS OPINAN

ción de tantas disímiles artistas. Se confirma con justicia la presencia ya muy fuerte y vital de la mujer en nuestro arte cubano contemporáneo.



Lo objetual desde un discurso

Adislén Reyes:
Una muestra representativa y compleja

Lidzie Alvisa:
En cada pieza, todo lo que me inquieta

MARÍA EUGENIA LÓPEZ ROSSITCH

Con mi participación en la muestra colectiva Artecubano. Voces y poéticas femeninas he tenido la oportunidad de mostrar mi trabajo fotográfico por primera vez fuera del contexto nacional, pero ha sido una maravillosa experiencia poder compartir los espacios expositivos de esta curaduría que recoge una parte importantísima del hacer creador de un grupo de mujeres

Por primera vez...



artistas de vasta experiencia y reconocimiento en los diversos procedimientos artísticos que conforman la exposición. Quizás sea este el rasgo fundamental de la muestra, su osadía, su subversión de ciertos estereotipos cotidianos, y un diseño que no deja dudas al espectador sobre la capacidad de formular una propuesta – por parte del curador– de tanto peso y cohesión que, al mismo tiempo, incluye poéticas tan diversas.

Adislén Reyes

El proyecto Artecubano. Voces y poéticas femeninas constituyó una de las exposiciones más representativas y, a la vez, abarcadoras del arte realizado por las mujeres en Cuba en las últimas décadas, específicamente de las artes plásticas y el diseño. Considero que fue un proyecto complejo en cuanto al volumen de artistas participantes, y al hacer convivir las piezas con sus diferencias temáticas generacionales y visuales dentro de un mismo espacio. La muestra deja claro que las obras realizadas por mujeres en nuestro contexto actual no se limitan a la trasnochada visión que muchos sectores tienen y esperan de ella.

Una muestra representativa y compleja

Lidzie Alvisa

Debo confesar que cuando realizo mis obras, nunca me pongo a pensar si las estoy haciendo desde el punto de vista de género; he plasmado mis vivencias, tanto personales, como sociales, y he ido logrando poco a poco un diálogo constante con quien me relaciono a diario y con el espectador, ampliando cada día mis visiones.

Siempre, en cada etapa, la mujer ha dado su visión fuerte y aplastante, segura de sí misma, sincera y consecuente con el momento histórico que ha vivido, desde nuestra Antonia Eiriz; y es esto lo que me ha caracterizado desde mis comienzos como estudiante. A la hora de hacer cada pieza trato de depositar en ella todo lo que me inquieta en ese instante, la esencia de lo que me rodea: el detalle.



Es el proceso de creación respetuoso y decoroso lo que hace que una pase a ser parte importante, o no, de una etapa de vida artística, y es así como podemos ver la inserción de la mujer en la plástica, por la fuerza de su trabajo. En nuestro país las escuelas de arte han permitido que la calidad del artista esté por encima de su género. El paso del tiempo, tus aportes, tu sinceridad con la obra y tu contexto, te van haciendo ocupar un lugar.



En cada pieza, todo lo que me inquieta

E N G A L E R Í A



POR SUSET SÁNCHEZ

**Una conversación con Henry
Eric Hernández acerca de las
intersecciones entre práctica
artística e investigación social**

LA INTERVENCIÓN
como gesto promiscuo

Le conocimos a finales de los años noventa, cuando todavía era estudiante del ISA y estaba enfrascado en una serie de proyectos donde se combinaba el interés por la reconstrucción de la memoria –individual, familiar o colectiva– con procedimientos escultóricos e instalativos en los que el objeto devenía contenedor simbólico de relatos recuperados del olvido y el silencio (Los que cavan su pirámide, 1999-2000; Lampo sobre la runa, 2000; Kermesse al desengaño, 2001-2002). Desde entonces, la intervención artística se convirtió en uno de los conceptos y herramientas esenciales a través del cual Henry Eric Hernández (Camagüey, 1971) fijaba el sentido crítico de sus operaciones sobre un contexto determinado, tratando de traducir en imágenes las narraciones obliteradas en las escrituras oficiales de la Historia, devolviéndole al lugar intervenido aquellos fragmentos borrados de sus muros y del imaginario popular (Controversia con el Ghetto, 1999). Sus filmes documentales, con un lenguaje arriesgado que supedita el ritmo narrativo y la edición a la voz y la acción del sujeto entrevistado (Bocarrosa, 2000; Almacén, 2001; Cuentos cortos, 2008), se han convertido en documentos sensibles sobre estratos sociológicos de la realidad cubana de entre siglos, y describen la condición “subalterna” de diferentes subjetividades que conforman el paisaje humano de un proyecto de nación que ha encontrado su talón de Aquiles en el discurso sobre la igualdad.

Bucles. (Stills). 2014-2015 / Henry Eric Hernández & Bernardo Marqués
Videoinstalación. Dimensión variable. 6 loops monocal HD, 3' cada uno / Cortesía del artista



Fuiste uno de los artistas que durante los años noventa en Cuba, y hasta mediados de la pasada década (1999-2005), buscó en la fórmula colaborativa y transdisciplinar herramientas y metodologías de trabajo para sacar adelante la investigación y producción artística en un contexto sometido a una profunda precariedad económica y una crisis social dramática. ¿Cómo han evolucionado en tu trabajo estos planteamientos donde confluyen en el proceso creativo una multiplicidad de recursos humanos y de conocimientos que exceden las formas tradicionales de la historia del arte y que se abren a la investigación social?

Sí, en las tres parcelas que estructuran mi obra, la del objeto como resto, que desarrollé durante la segunda mitad de los noventa, luego la de la intervención y la del registro fílmico, que tomaron forma entre 1999 y 2006, e incluso en proyectos que llevo de forma parcelada en mis viajes a la Isla, siempre he apelado a la colaboración y a la transdisciplinariedad, lo cual supongo se ha debido, en primer lugar, al hecho de darle taller a las ideas, de compartirlas con el propósito de canalizarlas de la mejor manera posible. Paralelo a esto, por supuesto se trata también de las exigencias de intercambio con especialistas en otras materias que ayudan a com-

pletar métodos y discursos. Hoy día, esta fórmula ha evolucionado en un sentido más intelectual, es decir en torno al conocimiento, en lo cual creo que ha influido la investigación doctoral que desarrollé entre 2006 y 2011, desde el ámbito de los *media* y *cultural studies*, y enfocada a los imaginarios y sus representaciones. Lo que quiero decir es que, en este proceso de varios años, me he “reeducado” en los cruces disciplinares, pues los *media* o *communication studies* asumen un currículo abierto que a su vez exigen un paquete bibliográfico bastante promiscuo. Desde esa perspectiva, aunque dicha investigación teórica no trata directamente el arte, o de mi obra en este caso, sí a medida que he ido metiéndome en lecturas y reflexiones, he percibido el cruce disciplinar de mis obras anteriores, por así decirlo, un poco *naïf*. Un cruce que ahora se ha vuelto un proceso más consciente y completo. Te puedo decir que, a raíz de esta evolución acontece un *feedback* en doble dirección, por una parte hay obras que exigen determinadas lecturas y reflexiones, de la misma manera que por otro lado hay lecturas y disertaciones que ayudan a rehacer determinadas obras, o los criterios que las sostienen. De hecho, hay obras anteriores a partir de las cuales he reflexionado dentro del ámbito de las ciencias sociales; y hay

Bucles. (Stills). 2014-2015 / Henry Eric Hernández & Bernardo Marqués
Videoinstalación. Dimensión variable. 6 loops monocal HD, 3' cada uno / Cortesía del artista



otras, como los proyectos online *Ocurrió en la cocina de mi casa* y *Cuentos de la guerra*, en las que sus *work in progress* resultan un híbrido total, pues no sabes dónde termina o comienza el proceso del acto artístico y dónde el de la investigación social, que en este caso parte de la historia oral.

Las políticas de la memoria y las prácticas de archivo han devenido discursos recurrentes en tu trabajo para interpelar las narraciones históricas y sus escrituras. En ese sentido, zonas marginales o absolutamente silenciadas de la historia de Cuba, lugares invisibilizados, prácticas sociales laterales o sujetos expulsados del panteón heroico o del cerrado modelo social revolucionario, han quedado retratados en tus proyectos documentales. La reconstrucción de esas historias de vida y episodios nacionales o el enfoque de subjetividades subalternas dentro de la sociedad han convertido obras como Controversia con el ghetto, Kermesse al desengaño, Bocarro, Almacén, Sucedió en La Habana, Cuentos cortos u Ocurrió en la cocina de mi casa, en excepcionales documentos para la historiografía y la investigación social preocupadas por la comprensión de los procesos de construcción del concepto de nación en Cuba y la realidad social de entre siglos. ¿Cómo se articulan en

proyectos de esa índole tus conceptos sobre la función de la intervención artística y el lenguaje fílmico en el escenario social del presente?

No es que tengamos que obsesionarnos con el memorialismo, pero sí es importante echar la vista atrás y cuestionar, recuperar, rehistorizar y velar porque determinados actos y eventos no vuelvan a repetirse; todavía más en un contexto como el cubano, donde la memoria pública es siempre tamizada por una rigidez monodiscursiva que constantemente está regenerando cierta cultura de la desmemoria. Por eso, teniendo en cuenta las relaciones entre narraciones históricas y poder, y la interacción de estas con las políticas de la memoria y las prácticas de archivo, ya sean estos institucionales o personales, tengo claro que la función de la *art intervention* es, en un primer nivel, de revisión, de gnoseología, genealogía y de rehabilitación. Todo esto, claro está, dirigido al ámbito a intervenir, es decir, al espacio, a su gente y a sus circunstancias, sea un lugar, o ya sea un colectivo y sus prácticas; como por ejemplo en mi caso, las locaciones y edificaciones convertidas en escuelas, o el mundo del transformismo con sus espacios *underground* y sus espectáculos. Todo esto a

Bucles. (Stills). 2014-2015 / Henry Eric Hernández & Bernardo Marqués
Videoinstalación. Dimensión variable. 6 loops monocal HD, 3' cada uno / Cortesía del artista



su vez mirando la intervención como un gesto promiscuo a la hora de trabajar, lo que incluye el registro fílmico y su lenguaje, que también comprendo como un gesto interventor a partir del cual puedes irte más a la documentación, al documental propiamente dicho, a la encuesta o al ensayo. Lo importante es que a raíz de estos planteamientos, entras en una controversia constante entre las grandes imágenes de los estereotipos enfáticos que son los que condicionan los perfiles del ámbito cultural que intervienes, y los detalles que vas sumando con tu intervención. Y aquí entramos en el plano del arte político, pues siempre que cuestionas las escrituras del poder y siempre que les añades un apéndice, estás haciendo ver la vulnerabilidad de la historia como narración en sí y, por tanto, estás generando posturas políticas, lo que considero es otra de las funciones de la intervención. En el caso de mi trabajo, se ha tratado siempre de espacios habitados, o condicionados, diría yo, por capas vitales contradictorias, por solapamientos históricos forzados, que como la sociedad misma han permanecido reemplazándose unos a otros, potenciando determinadas presencias y pertinencias, y articulando y desarticulando determinados estereotipos y valores, designándolos como dignos o endemoniados.

El cambio de paisaje geopolítico lleva a tu obra a la convulsa realidad social y al tenso clima político de la España de la última década. Precisamente en este nuevo contexto vuelves a insistir en operaciones de decodificación de los relatos de la Historia y de reconstrucción de la memoria en un proyecto como Cuentos de la guerra. ¿Cómo surge este proyecto, y en qué estado se encuentra el proceso de investigación? ¿Podría trazarse algún paralelismo con tus experiencia previas en Cuba?

Me afiné en España en 2006, y ese mismo año comencé con los seminarios del doctorado en la Universidad Complutense de Madrid. En ese contexto más académico, comienzo a comprender qué sucede con esa España de rifirrafe político constante, que acontece como un vestigio de la Guerra Civil y como una marca que deja la dictadura franquista posterior, y que no ha logrado resolver la celebrada transición ni la democracia actual. Una transición que para mucha gente debió haber

tenido juicios de Núremberg, pues, por ejemplo, hay una parcela de la izquierda, como me confesaban algunos profesores y estudiantes, a la que le ha jodido mucho que no se haya hecho justicia, o sea, que quienes fueron políticos durante la dictadura lo siguieran siendo hoy, o que quienes tuvieron cargos públicos, o fueron militares, etc., no fuesen juzgados. De hecho, en muchos trabajos académicos, notas cierta “ira domesticada” en una generación que ahora estudia lo sucedido con una perspectiva diferente a la vivida por sus padres, y que se da cuenta del “timo democrático” que vivió España con la transición. Este problema de la España dividida entre fachas y rojos, lo ves de nuevo, pero más a tono con la vida cotidiana en los pueblos, donde la gente mayor, por ejemplo, sigue viviendo el proceso guerradictadura-transición con cierto recelo, es decir, que se habla sobre ello con cierto cuidado. Te comento esto porque en *Cuentos de la guerra* trabajamos con personas que fueron niños durante la guerra y crecieron con la dictadura, que ahora tienen ochenta años, más o menos, y son específicamente personas que han vivido toda su vida en la zona del Campo de Gibraltar o en los pueblos de los alrededores. Se trata de la zona por la que entró Franco al dar el golpe de estado y en la que había un dominio de la izquierda bastante importante, por lo que hubo represión, fusilamientos y luego escapadas, de quienes pudieron, hacia los cerros. Con *Cuentos de la guerra* nos interesa en primer lugar palpar el drama que se mantiene en la memoria, por eso arrancamos con el trabajo documental en soporte audiovisual, cosa que luego debe complicarse, porque no se trata de utilizar la historia oral como herramienta o método, sino de indagar a través de ella cómo se construye la memoria a partir de la interacción entre recuerdo e imaginario, y analizar incluso cómo se construye el texto testimonial. El proyecto está aún en pañales, pues estamos filmando y compilando material de archivo, documentos personales y demás. Hablo en plural, porque *Cuentos de la guerra* lo desarrollo junto con Carmen Doncel, mi esposa, que es historiadora y antropóloga, y con quien también he llevado adelante, desde 2005: *Ocurrió en la cocina de mi casa*, el proyecto en torno a la figura de la ama de casa en Cuba. De hecho, ambos proyectos parten de la historia oral y tienen como primer soporte la web www.archivosonline.com.



Top Models (pioneras). 2003-2013

Henry Eric Hernández & Maryse Goudreau

Instalación. 6 fotografías impresas en cibachrome (100cm x 100cm, 100cm x 130cm) y uniforme escolar

Cortesía del artista

En cuanto a la segunda parte de tu pregunta, efectivamente, *Cuentos de la guerra* tiene paralelismos con mi trabajo en Cuba y en relación con Cuba, de forma directa con *Ocurrió en la cocina de mi casa*. Ambos proyectos no solo comparten el archivo *online*, como te comentaba, sino también los métodos de la historial oral y el uso de los egodocumentos, y también comparten el que sean proyectos pensados para ser discutidos y analizados a nivel teórico, siendo todo esto lo que los mantiene en un progreso constante. Estos dos proyectos sí han sido pensados desde el arte y las ciencias sociales a la vez, es decir, que las dos actividades se funden más claramente durante el proceso. Con respecto a mi obra anterior, evidentemente *Cuentos de la guerra* también guarda relación con la intención de intervenciones audiovisuales como la serie *Sucedió en la habana* y la serie *Cuentos cortos*, e incluso con la idea del libro *Otra isla para Miguel* al que pertenecen dichos *Cuentos cortos*. Hablo de obras que se articulan, inicialmente, no tanto sobre la base de la ausencia o de la marginación de determinadas voces, sino más bien sobre la base de nuestra incapacidad como sociedad para escucharlas. Y, en este sentido, partiendo de una idea foucaultiana, no se trata de que como sociedad estemos obligados a pensar que determinadas voces “confusas” u “oscuras”, por así decirlo, sean inocentes o canten mejor que las demás por el hecho de ser marginadas, o, mejor dicho, por el hecho de haberlas marginado en su momento; sino que más bien se trata de que basta con que existan y con que tengan en contra todo lo que se empeña en hacerlas callar, para que tenga sentido escucharlas. Al final toda sociedad, incluso una sociedad basada en potenciar eventos colectivos y heroicos, se compone de todas las capas de la historia humana, de todos los comportamientos personales, pese a que algunas de estas historias y de estos comportamientos “no encajen” en los patrones establecidos, y pese a que seamos nosotros mismos, y esto me parece lo más importante, los que nos dotemos de la capacidad de marginar o suprimir, para así disimular nuestra incapacidad para asumir o viabilizar determinados “comportamientos errados”.

En tus trabajos más recientes: Top Models (pioneras), Hagiografías, Grafías insolentes, Sugar Blaxploitation LP, así como en tu labor de investigación sobre el cine cubano,



Top Models (pioneras). 2003-2013

Henry Eric Hernández & Maryse Goudreau

Instalación. 6 fotografías impresas en cibachrome (100cm x 100cm, 100cm x 130cm) y uniforme escolar

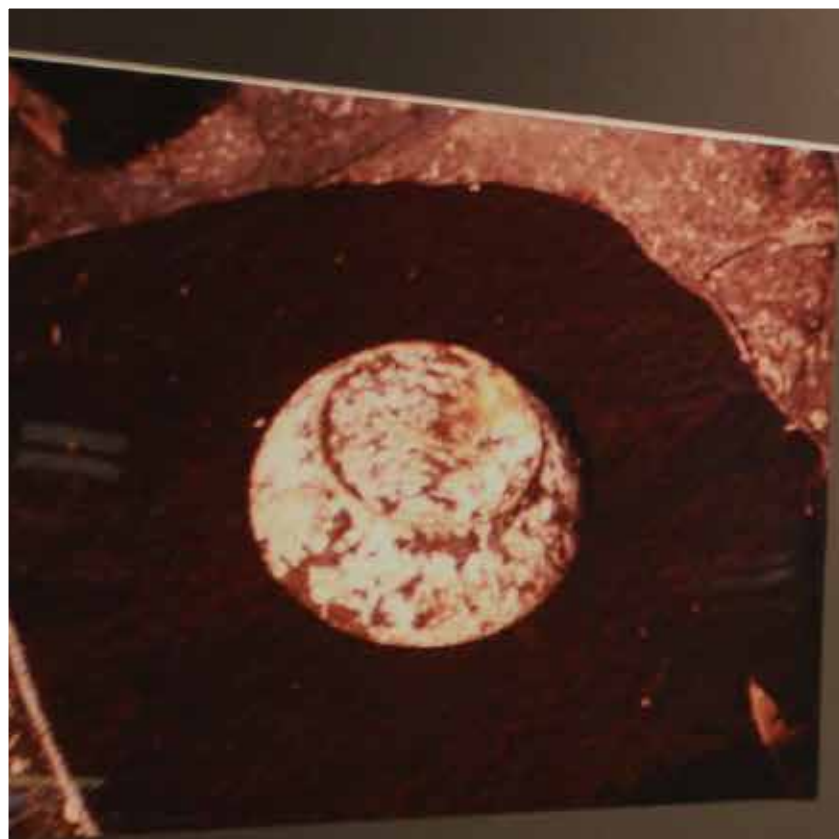
Cortesía del artista

hay una atención central a las construcciones biopolíticas del cuerpo y a los diferentes controles que se ejercen sobre distintas subjetividades atravesadas por determinadas corporalidades en las que masculinidad, feminización, violencia, belleza, racialidad, devienen marcas disruptivas frente a un canon del lenguaje oficial revolucionario atrapado en el ideal de un sujeto social trascendental, incapaz de reformularse con el tránsito histórico y las nuevas condiciones sociales en la Isla. ¿Podrías ahondar en los intereses de estos nuevos proyectos?

Efectivamente, parte de mi obra reciente ha resultado ser un *work in progress* de procesos anteriores, tanto de las intervenciones *in situ* como de las intervenciones audiovisuales, pero atravesadas por un *feedback* de mi discusión teórica, que cubre entre sus intereses los enclaves y desenclaves del cuerpo y sus fluidos en la construcción del imaginario cubano revolucionario, evaluado esto a través de lo que denomino cine de peregrinaje político. En este sentido, el cuerpo se crece como ese lugar que nos descubre de manera significativa las microrresistencias surgidas en las sociedades y las microlibertades que se generan a patir de ellas. Estas dos cuestiones son importantes a la hora de desdibujar los mitos de los grandes relatos nacionales y hacer patente las contingencias individuales, que son las que al fin y al cabo descentralizan la creencia en el sujeto social trascendental y permiten cualquier reformulación. De alguna manera, obras anteriores como las intervenciones *in situ*: *Los que cavan su pirámide* (1999-2000) y *Kermesse al desengaño* (2001-2002), o las audiovisuales como *Bocarrosa* (2000) y la serie *Sucedió en la habana* (2001-2005), tenían un interés implícito, connatural, en esa dirección. Lo que sucede es que en estas obras que menciono, bajo la noción de ghetto cultural, les otorgué jerarquía a cuestiones como resto, supresión, rehabilitación, recuperación, restitución, dignidad, que convertidas en metáforas debían cerrar un ciclo con la publicación de *La revancha* (2006) y *Otra isla para Miguel* (2008). Luego, a partir de 2010, como son obras cuyos procesos tienen mucho material de derribo, comencé a retomar parte del mismo, como por ejemplo documentación fotográfica y de archivo, o roches descartados y entrevistas inéditas, para concluir determinados procesos que tienen potencialidad discursiva



En el patio. 2002-2014
Instalación. 12 fotografías impresas en cibachrome (55cm x 75cm), texto cronológico, 4 dibujos de
levantamiento arqueológico, video Match con Indiana Jones (redux), 7', video 8
Cortesía Cámara Oscura Galería de Arte, Madrid



En el patio. 2002-2014

Instalación. 12 fotografías impresas en cibachrome (55cm x 75cm), texto cronológico, 4 dibujos de levantamiento arqueológico, video Match con Indiana Jones (redux), 7', video 8

Cortesía Cámara Oscura Galería de Arte, Madrid



sobre la base de la corporeización de determinadas imágenes sociales, que son las que a su vez cooperan en la imaginación y representación de lo corporal. Así, alrededor de esta relación circular que se crea a partir de los roles que les asignamos al cuerpo como portador del individuo y lógicamente de la identidad, razón por la cual nos pasamos la vida aplicándole diferentes tipos de “soft violence” al cuerpo, es que cuestiono las subjetividades y la trascendentalidad a las que te refieres. *Top Models (Pioneras)* (2003-2014), por ejemplo, es una obra que forma parte de un proyecto más amplio interesado en la uniformidad social, que indaga en el resquebrajamiento del uniforme escolar como soporte identitario una vez que es intervenido con “prendas civiles”, para redirigir su utilidad en torno a la subsistencia. Otra obra, resultado de *Kermesse al desengaño*, es *En el patio* (2014), en la que fragmentos del cuerpo, en este caso restos de negros esclavos hallados en la intervención arqueológica, acompañados de determinados objetos de corte científico, indagan en la ficcionalización de la historia y en la vulnerabilidad de la memoria a través de la reliquia, es decir, de dichos restos corporales reproducidos, impresos en cibachrome. Esto pone de manifiesto uno de mis intereses discursivos, como bien señalabas anteriormente, a la hora de interpelar las narraciones del poder, que tiene que ver con una relación muy discutida por David Lowenthal, para quien la historia y la memoria son procesos de intuición, con límites indefinidos entre sus interacciones, mientras que la reliquia es siempre resto de un proceso, como en este caso la cuestión de la raza y la descolonización del imaginario en torno a ella. En otro nivel, tenemos el cuerpo como un lugar de memoria que le quita el rol de la comunicación a la palabra. Sobre esta idea surgen también como deudas de material audiovisual acumulado, el conjunto de obras agrupadas en *Grafías insolentes* (2010-2014), cuya operación es transferir lo visto y escuchado en el video al dibujo, para crear una suerte de *story board* que potencia lo contado a través de la escritura y la lectura. Estas dos cuestiones, grafía y lectura, conjuntamente con el acto de la escucha que te explicaba anteriormente, completan el sentido narrativo de obras que son trazadas entre el arte y métodos de la sociología y la historia oral. Lo que quiero decir es que son obras que no solo se ocupan de temas como la politización de la violencia cultural, sino que además se

interesan por llamar la atención sobre la narración minúscula, pues son esas vidas minúsculas, las que con su actividad cotidiana empujan la gravedad del ideal y hacen evolucionar las circunstancias y la escritura de la historia establecida.

En la última década el campo del arte cubano contemporáneo ha asistido a una explosión de creadores emergentes y proyectos afincados en una evidente preocupación sociológica, así como en fórmulas de colaboración colectivas temporales que responden a las necesidades de los proyectos. Esa tendencia a dialogar de manera frontal con los imaginarios sociales y políticos del contexto cubano actual, se manifiesta bajo el formato de intervenciones públicas, vídeos rodados desde la inmediatez del acontecimiento en la calle y sin apenas edición, propuestas con comentarios políticos directos, arte de acción donde el cuerpo del artista ocupa un lugar central, etc. No sé si has coincidido con agentes de esta nueva generación ni si has tenido la oportunidad de conocer sus trabajos de cerca, pero sería interesante, en base a tu experiencia en un tipo de investigación artística que nunca ha abandonado la inserción social, que compartieras una valoración sobre la naturaleza de estas prácticas en un contexto como el cubano, donde el arte ha terminado produciendo aquellos registros documentales que otros actores sociales no han podido realizar como consecuencia de la censura política.

Empiezo haciendo una observación a propósito de las teorías de Nicolas Bourriaud en torno al arte y a la estética relacionales que se han puesto de moda en Cuba en los últimos años, pues son cuestiones que hacen agua en nuestro contexto, pero no porque todo arte sea relacional en su forma más elemental, sino porque aun cuando se trata de enfatizar en obras que hacen de las interrelaciones humanas su esencia, estas teorías se ablandan. En Cuba, por ejemplo, no es necesario colectivizar y politizar el contexto y la sociedad, que son dos de los elementos que subraya Bourriaud. En este sentido, no hablamos de un contexto enajenado, por lo que es importante no confundir, como bien planteas, zonas marginales o silenciadas de la historia, lugares invisibilizados, prácticas sociales laterales o sujetos expulsados del cerrado modelo social revolucionario, con la no fluidez de comunicación e interacción social, para la que habría que gestar, parafraseando a Bourriaud, una



“utopía de la proximidad”. La proximidad está ahí, incluso con lo marginado, expulsado o silenciado, solo hay que palparla, hacerla ver y sacarle partido. A lo que me refiero, es a que no es necesario emplear el término relacional para discutir la intervención como gesto o producto “extraartístico”, o para relacionarlo, por ejemplo, con su función en Cuba, porque resulta limitado. Dicho esto, creo que la intervención, pensada desde y para las funciones que te explicaba anteriormente, es una práctica que le viene como anillo al dedo al contexto cubano. Lo mismo sucede, por ejemplo, con el contexto español. No digo que sea una práctica para contextos rígidos, o en situación de precariedad o de crisis en todo sentido, pero sí que es importante enfocarla en un proceso paralelo, sobre el que puedas tener la temporalización del ser humano y, a la vez, la humanización del tiempo, para lo que creo que se te abren las puertas en contextos presionados por determinadas contradicciones crónicas. Anteriormente también te hablaba de la función gnosológica y rehabilitadora de la intervención, luego te comentaba sobre la importancia de las narraciones minúsculas obviadas, como componentes esenciales a la hora de democratizar contextos e historias. Pues bien, estas cuestiones también son relevantes cuando hablamos de “cubrir” zonas de conocimiento, como por ejemplo la de las ciencias sociales. Cuando hice el primer capítulo de *Sucedió en La Habana*, en 2001, la socióloga que colaboró conmigo, casualmente un año antes había planteado hacer su tesis de licenciatura con historias de vida de mendigos, pero no pudo hacerla porque le dijeron que era imposible, que no tendría tutor, y finalmente tuvo que trabajar sobre otro tema. Esto nos da la medida del espacio, el tiempo y el material perdido por las ciencias sociales en Cuba, resultado de la censura con respecto a determinados temas y problemáticas, lo que por supuesto ha coartado la actualización de prácticas metodológicas y discusiones teóricas. Con esto no quiero decir que el arte tenga que llenar espacios de conocimiento que no logran ocupar las ciencias sociales, pero en el caso del contexto cubano por suerte sí ha venido sucediendo así. Esto nos lleva a otra cuestión que para mí es de gran interés, el hecho de que la intervención, con toda su interacción sociológica, antropológica, historiográfica y demás, no se quede en el producto, sino que lue-



¡A quitarse el antifaz! 2000 (Work in progress 2010).
Intervención en el círculo infantil Conchita Mas Mederos de la Ciudad de Cienfuegos
Cortesía del artista

go pase a ser un material de discusión y análisis más allá del ámbito artístico, que realmente se naturalice su transdisciplinariedad. Pero para esto hay que tener en cuenta, por mencionar un punto importante, cierta independencia institucional, es decir, no permitir que las instituciones en torno al arte carnavalicen el rol de la intervención de la que venimos hablando, y no me refiero al sentido bajtiniano, si no al hecho de que redirijan las zonas a intervenir convirtiéndolas en una especie de “festividad artística”.

¡A quitarse el antifaz! 2000 (Work in progress 2010).
Intervención en el círculo infantil Conchita Mas Mederos de la Ciudad de Cienfuegos
Cortesía del artista



Desde la distancia epistemológica y física que permite el trabajo en la diáspora y la madurez de un artista “middle career” –con toda la imprecisión de esa definición de la institución arte–, me gustaría que comentaras en qué medida tu obra ha experimentado cambios y en qué sentido consideras productivas algunas de esas transformaciones en los últimos años.

El hecho de moverte a vivir en otro contexto, por muy similar que este pueda ser a tu contexto originario, como puede ser el caso de España, siempre genera una sensación de borde, que en mi caso se da en un sentido bastante productivo, una experiencia transatlántica diría yo, durante la cual haces resistencia tanto a preñarte de todo lo de este lado como a desembarazarte de todo lo de aquel. A partir de esta sensación, te puedo decir que el cambio esencial de mi obra se ha dado en el plano intelectual, al tener una visión crítica más compleja alrededor de cuestiones culturales, en el significado más amplio del término. Esto me ha llevado, por ejemplo, como te decía hace un rato, a optimizar material acumulado y a terminar los procesos de ciertas obras. La obra de intervención que desarrollé en Cuba era más del acto, de la acción; y la que estoy resolviendo ahora es más de procesos, de reparar en cuestiones que se escapan durante la intervención y que vistas desde la distancia y el distanciamiento, provocan discursos y lecturas que completan un sistema. Por otra parte, también el hecho de aplatanarte suscita obras, como *Cuentos de la guerra*, de la que te hablaba antes, o *Matuteras*, otra obra en proceso con mujeres que trafican en la frontera de Gibraltar, de cuya actividad estoy haciendo un seguimiento; e incluso obras más objetuales, como un proyecto de piezas en cerámica tratando la tradición marroquí, que de alguna manera guarda relación con otra parcela de mi obra.

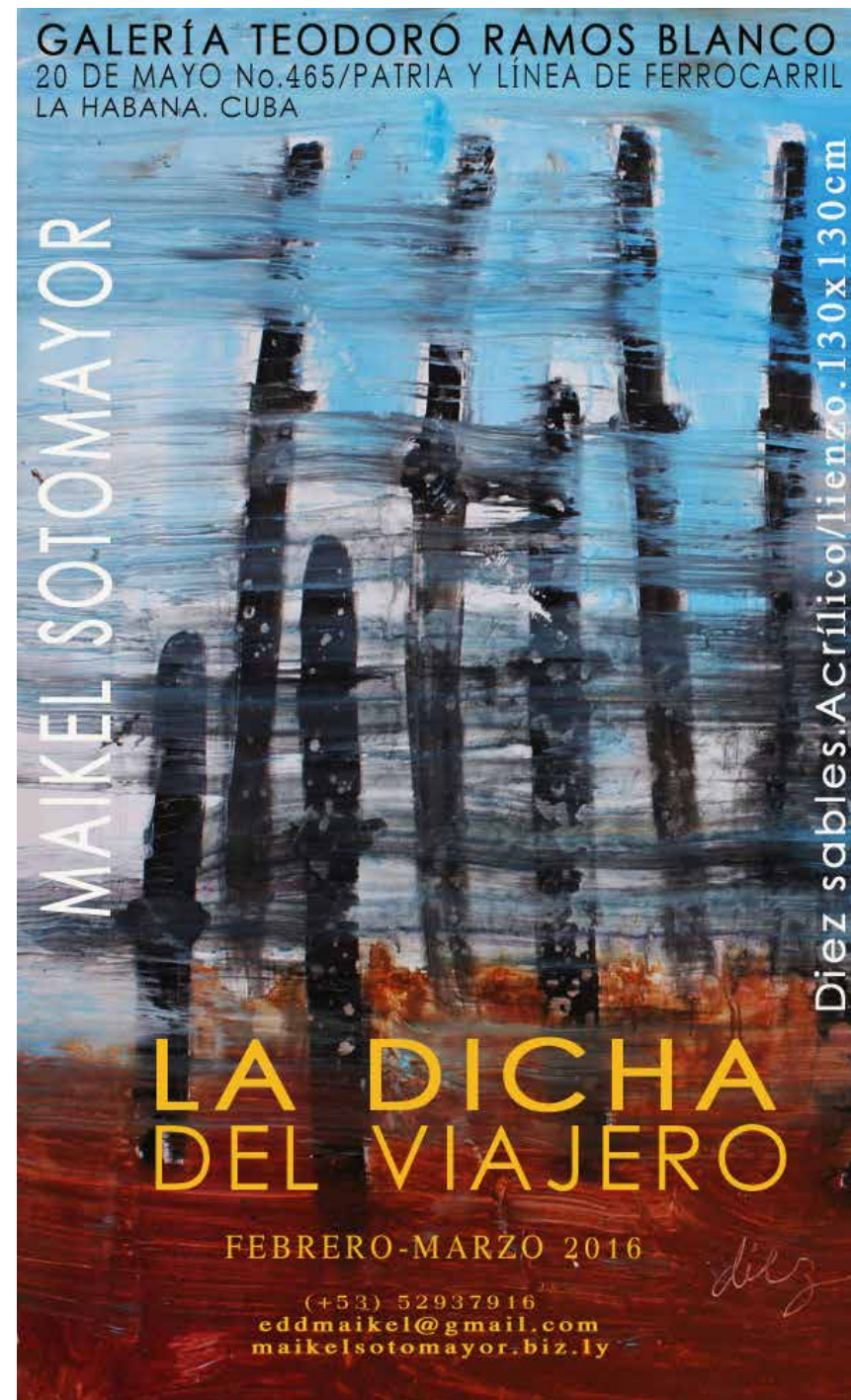
Por último, pero no menos importante, me gustaría aprovechar esta ocasión de intercambio con un artista de proyecto intelectual riguroso y consecuente, como tú, para recordar la figura de un curador, crítico e investigador que colaboró contigo en múltiples ocasiones desde tu etapa de estudiante en el ISA, Kevin Power. ¿Podrías desde tu experiencia valorar la dimensión cultural de Kevin Power en relación con la visibilidad del arte cubano contemporáneo?

Comienzo recordando una conversación que tuve con Kevin en su cabaña de Cantabria en los días de año nuevo de 2011, en la que me decía que Cuba era el lugar que más le había cautivado en relación con el arte y los artistas. Te cuento esto porque puede darnos la medida de su sentimiento de responsabilidad para con el arte cubano. Desde 1993, Kevin estuvo viajando a Cuba año tras año, algunas veces impartiendo clases en el ISA o en la Universidad de Santiago de Cuba, y otras simplemente para vivir en el contexto y seguir conociendo cómo se movía el arte y la cultura en general. Recuerdo que viajó de forma regular hasta 2005, cuando cerró con Magaly la edición de la antología de textos críticos *El nuevo arte cubano*, que publicó Perceval Press, en 2006. En cada viaje, Kevin siempre insertaba a un artista o a varios en algún proyecto que tenía en mente, aunque este no fuera dirigido por él. Hablo de que no solo velaba por sus proyectos e investigación, sino que además proponía artistas para exposiciones, publicaciones e incluso los contactaba con galerías y coleccionistas, si bien con estos últimos en ocasiones se disgustaba por sus timos a los artistas. Lo mismo ocurría con los especialistas y críticos cubanos, es decir, siempre estaba convocando a algunos de ellos a compartir algún proyecto: unos más abarcadores como, por ejemplo, la compilación *El pensamiento crítico en el arte latinoamericano*, publicada también en 2006, y otros más específicos, como podían ser participaciones en catálogos, dossieres para revistas o, incluso, eventos teóricos fuera de Cuba.

Creo que lo que más se le debe agradecer a Kevin es su sinceridad en relación con lo que llamamos “el otro”, pues con él no se tenía que vivir el *malinchismo* que muchas veces se pone en práctica en Cuba cuando entra alguien de fuera buscando arte, que como sabemos no es lo mismo que conocerlo, que palpar sus esencias al volver sobre las mismas cuestiones en diferentes circunstancias de la vida, que era algo que le interesaba a Kevin. Además, él era un crítico cultural bastante desprejuiciado a la hora de mirar, consumir y discutir lo que veía y, en este sentido, siempre estaba llamando la atención sobre lo que el mercado ponía de moda y cómo ello podía afectar la producción de los espacios periféricos, y por ello siempre trataba

de democratizar obras que permanecían *outside* en relación con “las circunstancias del mercado”, o siempre estaba preocupado por ver la producción del otro como conocimiento relevante. Estas cuestiones siempre le estaban preocupando, ya sea en el caso de Cuba, de otros países de Latinoamérica, o de otros lugares por los que se mueven constantemente los agentes del arte buscando materia prima. Esos eran asuntos que trataba en su seminario de doctorado sobre poscolonialismo, en el que tuve la oportunidad de impartir dos clases. Estas cuestiones del *malinchismo* y los prejuicios, no solo con respecto al arte sino con respecto a los procesos culturales en general, creo que son importantes a la hora de tratar los espacios periféricos, aun cuando en Cuba nos creamos que gozamos de “cierta ventaja” a causa de los rejugos de la politización.

En mi caso, como en el de otros artistas, mantuve con Kevin un acercamiento que desembocó en amistad, a partir de la cual se generaron propuestas que iban tomando forma en un ámbito más personal. Además de convocarme para varios proyectos, Kevin fue mi tutor de tesis del ISA en el año 2000, y luego formó parte del tribunal de mi lectura de tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid, en 2011. Lo que quiero decir, es que tuvimos la suerte de compartir preocupaciones de todo tipo y de extender nuestras conversaciones y discusiones en el tiempo, de las cuales, para mi dicha, surgió el proyecto editorial de *La revancha* (2006) y *Otra isla para Miguel* (2008), publicados casi matemáticamente en el tiempo que pensamos, porque ambos eran parte del *work in progress* de dos etapas de mi obra, la de las intervenciones en el caso del primero, y la del trabajo documental en el caso del segundo. No sé si con todo esto logro responderte, pero sí creo que el trabajo de Kevin para visibilizar el arte cubano va más allá de los proyectos colectivos en los que incluyó tanto a artistas como a especialistas del arte, y esto es válido para otros contextos con los que trabajaba, porque se trataba de una persona con una gama de sensibilidades y de niveles de comprensión que hacen mucha falta en el estudio y la crítica del arte contemporáneo. ◀



artCRONICA•com
revista de artes visuales

Una publicación para el pensamiento sobre las artes visuales de América y el Caribe



Año IV **No. 7** 2014

48 Congreso AICA | **Galleria Continua en La Habana** | Antonio Eligio (Tonel) | **Ares**
Arte cubano en San Francisco | **Conversación con Henry Eric**

OBRA EN PORTADA DE JANNIS KOURNELLIS