

**JUAN-SÍ
GONZÁLEZ
Y EL GRUPO
AR-DE**

ROBERTO MADRIGAL

ediciones inCUBAdora
colección documenta

AUTO-RETRAT

**JUAN-SÍ
GONZÁLEZ
Y EL GRUPO
AR-DE
ROBERTO MADRIGAL**

**Ediciones inCUBAdora
colección documenta**

Juan-Sí González y el Grupo Ar-De (arte y derecho)

© Primera Edición Ebook: inCUBAdora Ediciones /
Libri Prohibiti 2017

© Juan-Sí González

© Roberto Madrigal

© Portada: Cortesía Juan-Sí González

© Diseño editorial: Iara Pierro de Camargo

© inCUBAdora Ediciones 2017

ISBN: 978-80-87656-26-6

TRANSITION
Transition Promotion Program

 **Libri prohibiti**
Knihovna \ Library

CONTENIDO

- 5** Juan-Sí González: el artista y la evolución de la conciencia
- 10** Juan Sí González: confesional y catarsis
- 26** Ego-Art, 1986
- 29** Yo no te digo cree, yo te digo lee, 1987
- 33** Un modelo a seguir, 1987
- 42** Artista como hombre público, 1987
- 53** Tarde de Sándwiches, 1988
- 65** Alegato contra la censura, 1988
- 74** Acción Ritual, 1988
- 78** A palabras necias, la silenciosa, sangrante, santa... oreja de Van Gogh, 1988
- 84** Mural Acupuntura, 1988
- 87** Ritual para una identidad, 1989
- 93** Carta a Coco Fusco
- 98** Haiku Tropical, ¿quién manipula a Quién?
- 101** Documentos

**JUAN-SÍ
GONZÁLEZ: EL
ARTISTA Y LA
EVOLUCIÓN DE LA
CONCIENCIA**

Roberto Madrigal

Hay expresiones artísticas que resultan inevitables para un artista que en determinado momento y bajo ciertas circunstancias, siente la irreprimible necesidad de transmitir sus inquietudes estéticas y su relación con el entorno.

Juan-Sí González nació como artista cimarrón en la Cuba de finales de los años ochenta del siglo pasado. Ese entorno era un mundo en el cual, respondiendo a acontecimientos mundiales como la Perestroika y la caída del Muro de Berlín, sugería que la represión artística sufría una crisis. De repente, parecía existir la posibilidad de que el creador podría llegar a comunicar su individualidad con menos miedo. Pero se tenía la sensación de que había que actuar con urgencia.

Arte político, arte comprometido, arte social son conceptos que aterran al crítico y al artista. Son formas que se mueven de manera casi imperceptible entre los difusos límites entre el panfleto, la propaganda, la politiquería y la verdadera obra estética. Son las herramientas de la emergencia y se sabe que es muy difícil hacer buen arte cuando el artista se mueve en esa zona.

Nacido en 1959, el año que en Cuba define un antes y un después, casi como un cataclismo bíblico, egresado del Instituto Superior de Arte en 1984, Juan-Sí se había formado académicamente en el dibujo y la pintura. Poco después cursó estudios de fotografía y cine. Rápidamente tropezó con la censura y se sintió incómodo con el ambiente domesticado que prevalecía en el mundo cultural cubano. Con la ingenuidad y el infantilismo que le son indispensables a todo artista, para Juan-Sí no había alternativa. Dada la situación política de aquel momento, creyó en la necesidad de crear espacios públicos de intercambio y discusión sobre los problemas cotidianos y sobre el arte y la cultura.

El arte performático le pareció el más adecuado para responder las cuestiones que le planteaba su conciencia y las soluciones que quería para su vocación. A finales de 1987 realizó su primera acción callejera independiente titulada “El año que viene va a verde todo”, un calembour que juega con las frases promisorias que año tras año espetaba el gobierno, prometiendo mejoría material para el año próximo, siempre para el año próximo. La performance consistía en limpiar las calles con un carro de basura pintado de verde olivo (color del uniforme de las fuerzas armadas cubanas), mientras Juan-Sí, vestido con una guayabera blanca recogía la basura y repartía a los transeúntes un papel que decía “Salud para el arte”.

Junto a sus compañeros de travesía y travesura, Jorge Crespo y Eliseo Valdés, fundó el “Proyecto Imán” y comenzaron a involucrarse en acciones públicas en zonas de la ciudad en las cuales se reunían los jóvenes escritores cineastas y artistas, así como gays y una sección de la juventud inquieta, lo cual para el gobierno era una zona de disidencia y delincuencia. Tras ser detenidos varias veces y sumárseles Marco Antonio Abad, entonces un joven y prometedor cineasta, crearon el grupo “Ar-De” (Arte y Derecho), convencidos como estaban de la necesidad de acción y de la necesidad de crear una cultura participativa. Buscaban que su declaración estética tuviera impacto social inmediato. A los miembros de Ar-De no les preocuparon las etiquetas, ni la represión que se les venía encima, ni la marginalización, tanto por parte de las autoridades culturales como de los compañeros del gremio.

Aunque el grupo continuó sus actividades bajo la constante presión de los eficientes censores, que incluso llegaron a cerrar espacios públicos como el parque de G y 23, una exhibición, “El espacio aglutinado”, ya para fines de 1988 Juan-Sí era expulsado de su tra-

bajo de ilustrador de la Gaceta de Cuba, de su trabajo como profesor de dibujo en el Instituto Superior de Diseño Industrial y se le retiró su membresía de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Se le prohibió exhibir y participar en actividades culturales. Fueron utilizados como ejemplo para aterrorizar a los otros artistas.

Ar-De trabajaba en todos los espacios posibles, en galerías de arte, en inauguraciones de eventos, en casas de amigos, irrumpían con su trabajo desafiante. Trabajaron con la fotografía, varios medios gráficos, las instalaciones, el cine casero y por supuesto, siempre con sus propios cuerpos como instrumento esencial. Nada los detenía, aunque sabían que su camino iría directo al calabozo.

En 1991 Juan-Sí pudo salir de Cuba para Costa Rica con la ayuda de la escritora María Montero, de Gisela Hidalgo, directora de la oficina de Human Rights para Cuba y de Amnistía Internacional (con la cual el grupo Ar-De colaboraba en secreto), en una de esas salidas de leyenda por la que han tenido que pasar muchos artistas y disidentes cubanos y que solamente un cubano que haya vivido aquella realidad puede entender.

Abad y Crespo fueron detenidos mientras filmaban, sin permiso, un acto de salvajismo policial durante una lectura en la cual a una poeta disidente le hicieron tragar sus poemas. Fueron condenados por ello a dos años de cárcel.

Hace ya un cuarto de siglo que Juan-Sí reside en los Estados Unidos, pero su inquietud y su compromiso artístico se ha mantenido firme. En una época en que muchos artistas se doblegan a las exigencias del mercado, Juan-Sí se mantiene fiel a sus propias exigencias estéticas. Ha continuado haciendo performances, pero su trabajo se ha diversificado y se ha inclinado más al uso

de multi-media, lo que combina en sus instalaciones, que se han exhibido, y continúan exhibiéndose, en diferentes museos e instituciones de Estados Unidos y de otros países también.

Juan-Sí se mantiene como un artista incómodo, comprometido con su entorno. No ha abandonado el tema de Cuba y hasta se ha arriesgado a participar en eventos contestatarios en la isla, pero ello, como en el caso de muchos otros artistas, no lo ha enajenado de su circunstancia actual y muchos de sus trabajos más recientes reflejan sus preocupaciones y su enfoque de los problemas que ocurren en la sociedad donde vive. Se ha convertido en un observador crítico y agudo de los elementos tanto políticos, como artísticos, como sociales, que convulsionan su ámbito o el *mental landscape*, como el mismo lo define, aquellos que están en la misma raíz de los problemas. Viendo mucho en zonas que son invisibles para muchos.

Su curiosidad y su espíritu indagatorio se mueve entre la estructura de las grandes metrópolis, del estado de los medios de comunicación masiva y los cimientos de las zonas rurales americanas. Con la mente abierta, Juan-Sí continúa en la evolución de su conciencia artística y social. Lucha a toda costa por mantener la inocencia que respalda a la mirada de asombro, que es esencial al verdadero artista. No descansa y apuesta a renovarse continuamente. El suyo es el avatar de la serpiente.

**JUAN SÍ
GONZÁLEZ:
CONFESIONAL
Y CATARSIS**

Roberto Madrigal

Elaboré este pequeño cuestionario con la idea original de que me sirviera de brújula para navegar en los meandros de la intensa vida de Juan Sí y ordenar mis ideas para la introducción a este libro. Pero una vez las preguntas en manos del artista, este se demoró en responder porque resulta que se convirtió en el detonante de una seria introspección tanto de sí mismo, como de los eventos en que se vio involucrado en su desarrollo como creador y así comenzó a escribir y a escribir sin sosiego.

Una vez que tuve las respuestas en mis manos, me di cuenta de que en realidad era un documento de gran importancia para entender a Juan Sí y a la época que le tocó vivir. No escatima anécdotas, nombres, ni hora, ni momento. Es un texto de una honestidad transgresora. Pocas veces se tiene la oportunidad de acercarse tanto al epicentro del seísmo del autor, su obra y sus consecuencias.

Decidimos que se quedara en aquellas cuestiones que resultaban pertinentes hasta la convulsa década cubana de los ochenta, de la cual se ha escrito mucho menos de lo que se necesita. En el plano personal resulta revelador para mí, que la viví del otro lado del espejo, librando batallas paralelas. Aquí están estas respuestas que hablan por sí solas.

¿Cómo fue que te inclinaste hacia el arte?

Recuerdo que a pesar de no tener ningún estímulo familiar, dibujaba desde pequeño, me hacía sentir bien, me ofrecía la posibilidad de estar solo conmigo, era como un refugio. Mi padre Juan, trabajaba como administrador de un ingenio azucarero, que era el corazón de un pequeño pueblo llamado San Antonio Río Seco, en las afueras de Guantánamo. A la entrada del Ingenio, mi padre tenía una humilde bodega donde le vendía a los trabajadores, cigarros, tabacos, ron, manteca, pan, café, etc. Por las

tardes, cuando yo salía de la escuela iba el ingenio, para jugar o ayudarlo hasta que él terminaba y regresábamos a nuestra casa. En el mostrador de la bodega yo le hacía retratos a la gente que venía a comprar y también dibujaba sus perros o sus caballos que ellos amarraban frente a la bodega. Hacía los dibujos a lápiz corriente sobre los cartuchos. Muchas veces los canjeaba por un paseo a caballo.

Cuando yo tenía 8 años, nos tuvimos que mudar a la ciudad de Pinar del Río, al otro extremo de la isla. A mi padre el gobierno le confiscó la bodeguita y el central se lo quitaron a sus dueños, lo nacionalizaron, y se convirtió en una fascinante ruina. Fuimos a vivir en la ciudad con la familia de mi madre, allí descubrí la Escuela Provincial de Arte. Pasaron dos años en que estuve internado en un reformatorio para menores que se llamaba Tania la Guerrillera, ubicado en las afueras de un pueblo llamado Las Ovas. Muy temprano en las mañanas nos llevaban como vacas en camiones para que trabajásemos sembrando o recogiendo tabaco en las vegas del área de Chamizo. Después del almuerzo, recibíamos clases impartidas por aquellos improvisados maestros Makarenkos y por las noches nos enviaban a diferentes tabaquerías para despalillar tabaco. Allí volví a dibujar, empecé a hacer tatuajes a cambio de protección, comida y cigarros. Luego para no ir a trabajar al campo, empecé a hacer toda la gráfica para los murales y las actividades políticas del reformatorio. Dibujaba y pintaba con tempera grandes retratos y consignas de todo el panteón de los mártires y nuevos líderes. El negro Esteban, quién era el administrador del reformatorio, me facilitaba todos los materiales de pintura que yo necesitaba, ese pasó a ser mi trabajo. Al terminar los dos años de la llamaba “reforma-ción” me hicieron una carta de recomendación para la escuela provincial y me pusieron en contacto con Tiburcio Lorenzo, un excelente pintor de paisajes realistas, que había sido profesor de

la escuela. El me entrenó académicamente para el examen de ingreso. Lo hice y pude entrar en la escuela. Allí tuve la suerte de tener a Pedro Pablo Oliva, un excelente profesor y gran artista. El me introdujo en la búsqueda de lo personal y en ese viaje honesto con lo que haces. Desde entonces nunca más viví con mi familia, estuve becado en la Habana, primero en la Escuela Nacional y finalmente el Instituto Superior de Arte, del cual me gradué en 1984, con mi primer proyecto de performance, realizado en la Galería L, que dirigía en aquel entonces nuestra defensora y protectora, mi querida amiga Martha Limia.

¿Cuál es tu formación artística desde el punto de vista académico?

Yo pasé por los tres niveles de enseñanza académica que existen en Cuba. Estuve inmerso estudiando dibujo, diseño, composición, pintura, grabado, escultura, estética e historia del arte por 16 años. Desde 1970 hasta 1974 en la escuela provincial. Desde 1975 hasta 1979 en la ENA, la Escuela Nacional de Arte y seguidamente en 1979 comencé mis estudios en el ISA, el entonces Instituto Superior de Arte donde estudié y del cual me gradué con un proyecto efímero realizado como tesis de grado. Luego estudié por un año, teoría, fotografía, cámara de cine y cine documental en un programa especial de estudios que ofreció el ICAIC en coordinación con los estudios fílmicos de las FAR. En ese año de estudios fue que conocí a Jorge Crespo, el cual se había matriculado en el mismo curso que yo. Hicimos una rápida conexión y construimos una cercana amistad, él había estudiado derecho en la Universidad de la Habana, quería ser el primer abogado defensor de los derechos humanos en Cuba, quería dar la cara por aquellas personas que día a día eran abusadas por sus ideas políticas o religiosas, ya que su padre, que era ingeniero, había sido acusado y encarcelado por atentar contra la revolución al desmentir un supuesto acto de sabotaje en la refinería Níco López.

¿Cómo decidiste entrar en el arte del performance y las instalaciones? ¿Qué te motivó a querer realizar arte político y a crear luego el grupo Ar-De (arte y derecho)?

El deseo de indagar en los infinitos y renovadores recursos que me ofrecía el performance y la instalación, me llegó cuando aún estaba estudiando en el ISA. Entró en mi vida de manera natural, sin darme cuenta. Pensando ahora, por primera vez en el porqué, creo que se debió a que me ofrecía una mayor libertad, me permitía usar materiales, soportes y espacios que la escuela y la academia no me ofrecían. Me daba la oportunidad de expandirme, de respirar, de salirme de aquel recinto académico, de romper con la conformidad y la ortodoxia de entonces, cargada de doctrina y normas de obediencia. En esa década de los 80's, encima de la diaria meta-tranca ideológica post-Mariel, el realismo socialista tropical que practicaban y trataban de imponernos nuestros celebres, cómplices y complacientes profesores, se le sumó... a aquel bagazo de caña estético, la llegada de un batallón soviético de maestros bolcheviques, para imponernos y enseñarnos a pintar debida/mente el realismo socialista a la manera de Moscú. Al mismo tiempo, muchos de nosotros que no digeríamos bien aquella compota estética importada, nos íbamos a la biblioteca Nacional los domingos, para consumir clandestinamente otro tipo de merienda. Allí, gracias a la ayuda de amigos que trabajan en los archivos, podíamos ver y leer revistas y libros sobre arte contemporáneo en otras latitudes. Allí descubrimos la revista Idea, que nos ofrecía el exquisito y minimalista diseño japonés, la revista Polonia que nos mostraba la inteligente, controversial y disidente gráfica polaca, la revista Art News, Art in America y otras más. A escondidas, en esas salas de la biblioteca también descubrimos otras ventanas estéticas, como el Action Painting, el Pop Art, el Land Art, el Happening, el Body Art, el Conceptual Art, el arte cinético, el performance, etc. Estábamos fascinados con todos esos artistas, sus ideas, conceptos y prácticas. Ellos

empezaron a formar parte de nuestro revolucionario altar secreto. Cuando se iba el carcelero, votábamos en el inodoro la compota soviética y el potaje tropical, para encajarnos en el cerebro un galón de suero intravenoso con la moña que estaba dando la hora internacionalmente. Ese autotratamiento alternativo, me marcó y mucho; antes de graduarme ya había realizado algunas intervenciones en el paisaje y algunos performances para mis amigos, combinados con amagos de instalaciones efímeras. Yo había estudiado pintura por catorce años, incluso estuve copiando a pintores como Francis Bacon, William De Kooning y Arshile Gorki...pero nunca me sentí a gusto acariciando la superficie del lienzo con la brochita. El cotizado lienzo como soporte, preparado o crudo, me pareció siempre falso y limitado, ya que me reducía a un oficio, me imponía una fórmula y me condicionaba a ser un mago, un maestro del truco: esa cosmética no me emocionaba. Cuando descubrí a Lucio Fontana y más tarde la obra de Ed Ruscha y On Kawara, me sentí identificado con ellos, a pesar de que su obra al estar enmarcada y colgadita en la pared también devenía objeto decorativo, comercial. Todavía cuando me enfrento a un cuadro, por muy famoso o bueno que sea...lo que me emociona no es el cuadro en sí, sino el tratar de descifrar el proceso de realización para descubrir los pasos, la trayectoria y las técnicas que utilizó el mago-pintor para seducir, impresionar y deleitar al espectador y al bolsillo del coleccionista o terminar en la colección de algún Museo-Mausoleo.

Como te mencioné antes, yo decidí correr el riesgo de hacer mi tesis de graduación usando el performance como medio expresivo y no con una serie de cuadros para que fueran expuestos y discutidos dentro del recinto académico. Creo que fui el primer estudiante del ISA en graduarse con un performance interactivo y una instalación efímera donde estaba incorporada la proyección de diapositivas y la música electroacústica realizada espe-

cialmente para el proyecto por Juan Blanco. Yo quería interactuar fuera del convento, con un público ajeno al mundo del arte y usar materiales alternativos para romper el círculo vicioso de codependencia con la institución arte. Quería, con un gran romanticismo e ingenuidad, acabar con aquel largo vínculo y dejar de mamar de aquella teta. Luego, una década después, supe que la única manera era abandonando Cuba definitivamente. En el año 84, yo estaba muy influido y afectado por la obra de actitud de Joseph Beuys y su concepto de escultura social, sentía apasionadamente que esa manera de asumir y abordar la práctica del arte iba conmigo, fluía natural dentro de mí, sentía que me daba un margen de independencia creativa e institucional al no tener que pedir ni materiales ni favores ni permisos ni la aprobación de ningún burócrata de turno para realizar mis proyectos.

Cuando me encontré con Jorge Crespo, pensé que era hora de poner en práctica todo aquel conocimiento adquirido en secreto. Él y yo hicimos un acuerdo, él me introducía en el tema de los derechos humanos y yo en el arte contemporáneo. En ese proceso de estudios de cine juntos y durante nuestro intercambio diario, empezamos a concebir la idea de hacer intervenciones públicas y usar el arte como vehículo para interactuar con la gente y propiciar discusiones sobre temas específicos que nos afectaban a todos. Crespo, por otra vía, se sentía listo ya para exponerse al experimento social y la controversia pública y, así, jugando, como él que no quiere las cosas, fue que surgió el proyecto de hacer acciones sin permiso previo y el grupo Imán. Recuerdo que teníamos mucho miedo de salir a la calle y empezamos a entrenarnos con Dimas Juantorena, que impartía clases de taekwondo para estudiantes en un tatami de la Universidad de la Habana. Luego, para ir midiendo la temperatura y el nivel de reacción de los comecandelas, la policía y los civiles miembros del aparato represivo, empezamos a llevar bajo el brazo obras gráficas de

contenido político. Caminábamos por las calles con ellas y luego nos integrábamos con la gente para esperar la guagua. Así, podíamos ver cómo reaccionaban los que estaban presentes al ver las piezas. En vez de invitar a la gente a la galería, nosotros íbamos a los lugares concurridos, donde por obligación o necesidad estaban los espectadores. Cuando la policía nos preguntaba, le decíamos que no teníamos carro para trasladarlas y cuando nos pedían que las envolviéramos les decíamos que lo sentíamos pero que no teníamos con qué envolverlas. Disimuladamente, fuimos descubriendo la curiosidad, el interés y la complicidad de la gente y eso nos alentó a seguir.

¿Cómo era la vida artística en Cuba a finales de los 80?

Era muy dinámica e inquieta, era un hormiguero de artistas jóvenes nacidos justo antes de 1959 que estaban recién graduados y otros más jóvenes que habían nacido en los 60s y estaban graduándose o por graduarse. Ambos grupos de artistas, habían sido educados y adoctrinados en el sistema educacional de la revolución y formados como artistas dentro de la burocrática post-revolución. Una nueva generación con diversas inquietudes estéticas y maneras de asimilar y abordar el arte y que negaba a la anterior generación, que había sido pisoteada, contenida y domesticada durante el llamado quinquenio gris. Esos nuevos artistas, empezaron a reclamar cambios estéticos, sociales e institucionales por diferentes vías, querían crear, exhibir y viajar al exterior con mayor libertad que sus antecesores, sin tantas concesiones y limitaciones. Estaban cansados del humo de aquel tabaco, del tedio y la viciada letanía ideológica y, querían hacer lo posible por deshacerse de la retrograda visión del arte que imperaba a principios de la década. Al mismo tiempo y en paralelo, estaban ocurriendo acontecimientos sin precedentes dentro de la sociedad civil de la isla. A mediados de los años 70, otros jóvenes y algunos mayorcitos excompañeros de lucha del máxi-

mo líder y la cúpula gubernamental, se habían cansado ya de la opresiva realidad, de la falta de iniciativas y de seguir acatando dictámenes que venían de arriba, de la cúpula. Esos otros, que no eran precisamente artistas, habían comenzado a agruparse tanto dentro del presidio político como en la calle para reclamar pluralidad de espacios, creencias e ideas, así como de la posible creación de un estado de derecho. Esos otros, hacían uso y enarbolaban como bandera la Declaración Universal de Derechos Humanos de las Naciones Unidas, de la cual el gobierno cubano era signatario y que al mismo censuraba y reprimía.

El dique de contención de la gran represa cultural y civil había explotado y tenía muchas averías. El gobierno se había entrenado y estaba bastante bien preparado militarmente para confrontar al enemigo imperialista por la vía militar y propagandística, pero no estaban listos para enfrentar a un batallón de sus adoctrinados pinos nuevos. De ahí, que el aparato represivo y la policía política fuese más permisiva con los artistas a comienzos de los 80 y más abiertamente represiva al final de la década. Mucho antes de los eventos propiciados por los artistas que integraron la exhibición Volumen I en 1981, y la de posteriores grupos como grupo Puré, grupo Provisional, grupo Artecalle, grupo Cívico, grupo Hexágono, grupo Re-unión, grupo AR-DE (arte y derechos) y los proyectos Pilón, proyecto Imán, proyecto la Campana y el proyecto Castillo de la Fuerza, ya existían otros grupos y proyectos que nunca se mencionaban en el elitista y cerrado mundo del arte. Esos grupos y asociaciones cívicas, culturales y religiosas de abierta oposición, estaban dando la cara mucho antes que nosotros, los artistas. A esa gente los reprimían sin tregua en nuestras narices y no prestábamos atención. Ellos estaban estigmatizados como enemigos de la revolución, estaban acosados, perseguidos y marginalizados de la sociedad. Bajo cualquier cargo eran constantemente detenidos, interrogados, torturados y

encarcelados por denunciar en voz alta las violaciones de los Derechos Humanos y no mostrar miedo ante el arbitrario abuso. Como dijera Vaclav Havel, había un fantasma que atemorizaba a los dogmáticos e intransigentes en el poder. Lo llamaban DISIDENCIA. Ese fantasma y su nombre, junto al de Activismo y Derechos Humanos, estaban vetadas del vocabulario nacional, mencionarlos significaba cárcel.

La década de los 80, en los dos francos, el de los artistas y el de los activistas y disidentes, tuvo la particularidad de la creación de muchos grupos y proyectos colaborativos. Sospecho que era más inspirador, seguro y poderoso intentar cambios desde un discurso colectivo, que exponerse y lanzarse al ruedo de manera individual. Las posibles censuras y represalias se repartirían entre todos y el ensañamiento sería menor. Así nosotros, los artistas, podríamos realizar nuestro aporte con cambios formales y estéticos en espacios institucionales y recibir a cambio, algún que otro premio o viajecito para representar al gobierno con su nueva ola en el extranjero. Pesaba, sobre aquellos otros... los llamados disidentes, una ola represiva en el reino de nuestro silencio. Estoy hablando de los miembros del CCPDH (Comité Cubano Pro Derechos Humanos), quiénes arriesgando sus vidas y la de sus familiares documentaban y denunciaban las violaciones de los Derechos Humanos de los ciudadanos, ante la prensa extranjera, ante la Organización de Naciones Unidas, ante Amnistía Internacional o la Americas Watch. De APAL (Asociación Pro Arte Libre) que trataba de proteger, promover y darle un espacio a los artistas y escritores excluidos por sus posiciones políticas o religiosas. De la LCM (Liga Cívica Martiana), que predicaba el pensamiento emancipatorio de Martí y su espíritu humanista e inclusivo o el MECSV (El Movimiento Eco-pacifista Cubano Sendero Verde), dirigido por Orlando Polo, que predicaba y luchaba por la preservación del medio ambiente, el respeto a las diferen-

cias de credo y de pensamiento. Pero todo ese ruido al sistema, no llegaba al interior de nuestra Abadía, preferíamos seguir en nuestra oba-día.

Durante la primera parte de la década de los 80, todo parecía ir bien con mi carrera y mi futuro. En 1980, recién empezando mis estudios en el ISA, recibí el Primer Premio compartido con mi ex-profesor y amigo Pedro Pablo Oliva en el Salón Juvenil Nacional, junto a una muestra en el Museo Nacional de Bellas Artes. Fui elegido más tarde, junto a otros colegas, como artista joven promesa del año y recibí un diploma y una medalla otorgada por Doña Alicia Alonso. Diploma y medalla que me confiscaron en el aeropuerto José Martí al salir definitivamente de Cuba en el año 1991. En el año 1983, recibí otro premio y una mención de honor en el concurso Salón 13 de Marzo, junto a una exhibición de todos los premiados en la Galería L. En 1984, me gradué del ISA con honores y un proyecto multimedia en esa misma galería. En 1986, recibí el Primer Premio en el Salón de la Ciudad, compartido con Eduardo Ponjuán y René Francisco, junto a una exhibición en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. También fui incluido en exhibiciones en el extranjero como: *Paisaje del Paisaje, Pintura y Gráfica Cubana Actual* y muestras colectivas, que fueron exhibidas en Museos y Centros de Arte de diferentes países del bloque socialista, otros países de Europa y algunos países de Asia. Al mismo tiempo, me invitaron a participar en la Primera y Segunda Bienal de la Habana y en proyectos especiales como el Taller Internacional Julio Le Parc, un proyecto interactivo que se realizó en el Taller la CODEMA y se llevó a cabo como evento público, en el parque de 15 y 14 del Vedado. Fue concebido y realizado por el gran artista argentino Julio Le Parc y un grupo selecto de doce artistas jóvenes cubanos. Esa experiencia me marco profundamente, allí pude apreciar y experimentar la espontaneidad y la creatividad de la gente cuando se les invita y

se les hace partícipes. Esas vivencias me llenaron de coraje para salir a la calle, a la gente le encantó ese evento y también lo que luego sucedió en aquella plataforma de intercambio y discusión creada en el parque de G y 23. El objetivo de Ar-De (arte y derechos) era el de generar y promover acciones y eventos que propiciaran el intercambio de información, el dialogo, el debate y la deliberación en una atmosfera de pluralidad de ideas y de respecto a la libre expresión. Pero a las autoridades no, a ellos les alarmaba, siempre le han tenido miedo a esos eventos que se organizan sin el consentimiento y el control oficial. Sienten pánico ante cualquier tipo de manifestación en el espacio público y de agrupaciones al margen de lo establecido. Ellos prefieren las instituciones o espacios oficiales que son visitados por los que “se portan bien”, donde cualquier expresión crítica fuera del tono permitido queda dentro de sus cuatro paredes.

Cómo enfrentaste las consecuencias por lo que hicieron en G y 23?

Las consecuencias fueron severas, después de varias detenciones convoyadas con interrogatorios, amenazas y dosis de maltratos, cerraron definitivamente el parque de G y 23, bajo el pretexto de remodelación. Trajeron una brigada de constructores, colocaron señales y cintas demarcando el perímetro, para que nadie entrara y pintaron los bancos de naranja. Recuerdo que el entusiasta líder de la FEU, Luis Felipe Roque, a toda voz...se hacía eco de un eslogan que decía: “La calle es de los revolucionarios y lo seguirá siendo”, el eco rebotaba en las páginas del periódico Juventud Rebelde y en múltiples vallas desparramadas por la ciudad. Crespo y yo nos dimos a la tarea de estudiar libros y documentos que trataban aspectos referentes a la cultura oficial y al derecho internacional. Como nueva acción pública, empezamos a correr todos los miércoles a la misma hora en que realizábamos antes los eventos en el parque y llevábamos puestas unas camisetas

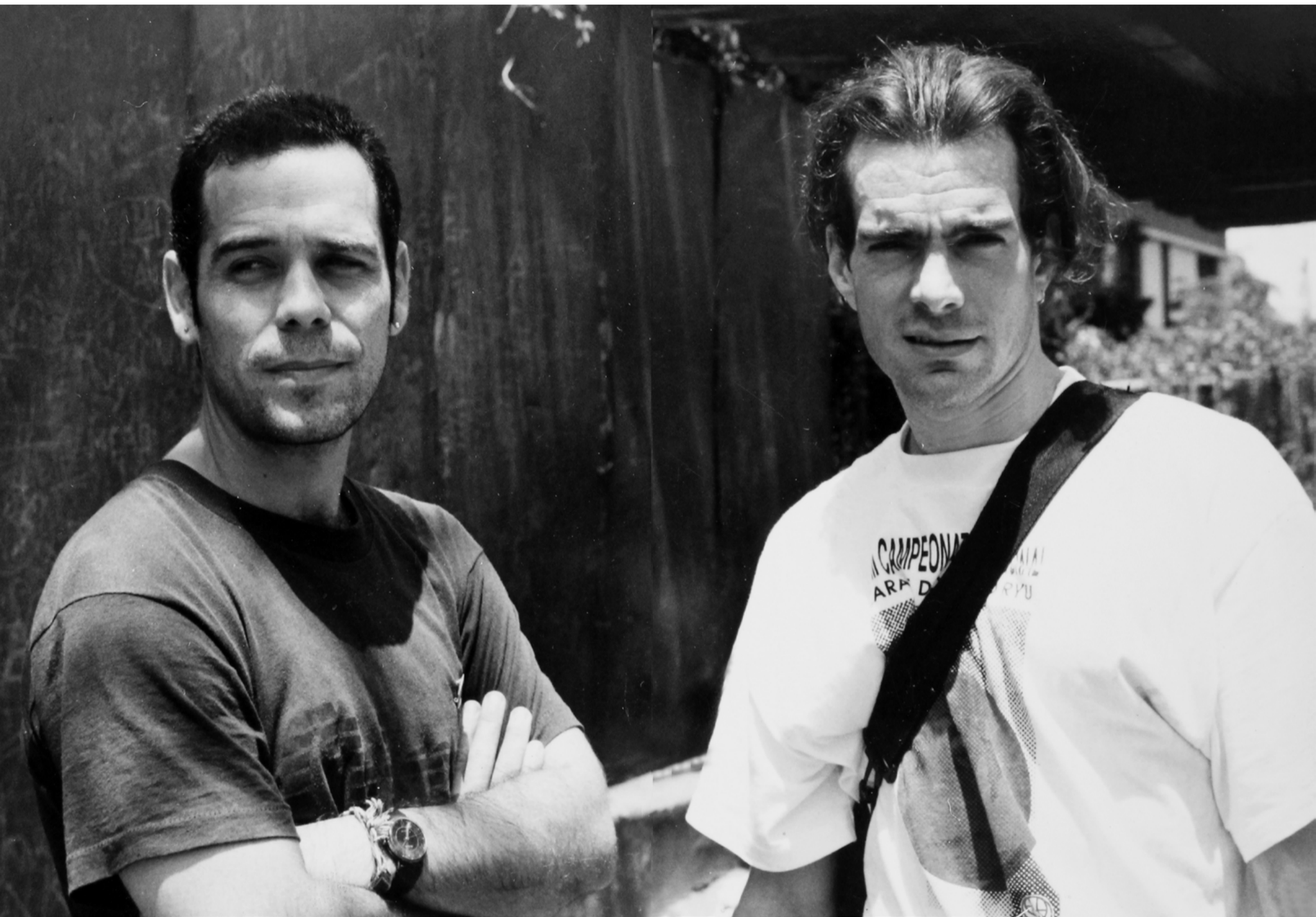
blancas con un texto que decía “Salud para el Arte”. Bajábamos trotando desde G y 23 hasta el Ministerio de Cultura para dejarle a la recepcionista un sobre dirigido al Ministro Armando Hart. Dentro de dichos sobres, habían fragmentos escritos a mano de discursos del propio Hart, donde se refería a lineamientos y aspectos de la cultura nacional. Nosotros lo extraíamos de publicaciones y los re-escribíamos en rojo y negro para mostrarle sus contradicciones. Un bloque de texto anterior de Hart desmentía a un Hart posterior...haciéndolo extensivo a la política cultural del país. Durante esas carreras, fuimos interceptados varias veces por agentes de la seguridad y amenazados de estar cometiendo los delitos de ofensa y desacato a la autoridad y que si continuábamos con esa desafiante actitud, seríamos detenidos y enjuiciados.

En la misma medida en que la institución arte nos censuraba y excluía, la policía política nos reprimía y nos diseñaba un perfil de disidentes y los artistas oficiales nos evitaban bajo el pretexto de que lo que hacíamos era activismo y no arte. Los integrantes de grupos opositores nos acogían y nos ofrecían su amistad y solidaridad. El nuevo vínculo, junto al acoso y el aislamiento nos fue radicalizando, poco a poco transitamos desde una moderada actitud contestataria desde el arte, a una postura de frontal oposición desde el derecho. Yo sentía mucho respeto por la coherencia y la sostenida valentía de muchos de aquellos activistas que empezábamos a conocer, quienes desde el anonimato, habían afrontado el repudio, el maltrato violento, las torturas y años de cárceles por encarar abierta/mente al sistema y defender los derechos ciudadanos más elementales. Muchos de ellos con su resistencia ejemplar, estaban abonando una nueva conciencia ciudadana. Ellos eran mi nueva caja de resonancia ética y moral, mi interés por el exclusivo mundo del arte, con sus celos, sus competencias y sus camufladas maniobras en busca del reconocimiento oficial, había dejado de interesarme.

A finales de 1990, una vez más Fidel sentenció públicamente que...“Frente a los derechos de todo un pueblo, los derechos individuales de los enemigos de ese pueblo no cuentan”, acto seguido comenzó una avalancha represiva a todos los niveles que se extendió hasta mediados del llamado Periodo Especial en Tiempos de Paz. El poder le dejó claro, tanto a los enemigos soterrados, a los intelectuales, escritores y artistas oficiales contestatarios, como a todos los líderes y grupos opositores pro derechos humanos, que no había ninguna voluntad de cambio y mucho menos apertura. Era un tiempo de cero tolerancia y las opciones a elegir eran claras: La fuga definitiva, o podíamos optar por ingresar en la sala especial del Hospital Psiquiátrico de La Habana, obtener la matrícula en la siniestra escuela de idiomas Villa Marista, o ser hospedados indefinidamente en los calabozos de La Cabaña, El Combinado del Este, Valle Grande, Taco Taco, Kilo 8, o El Paraíso.



"Vence/Remos", body-art, 1988. Juan-Sí González.



Juan-Sí González y Jorge Crespo, 1987.

EGO-ART, 1986

**Inauguración Salón Nacional de
Premiados, Museo Nacional de
Bellas Artes, La Habana, Cuba**

Acción realizada durante la inauguración del Salón de premiados. Consistía en estar parado durante la inauguración entre las piezas seleccionadas y expuestas en el museo... acto de presencia para ser visto y leído como obra de actitud.

El traje de preso con rayas rojas y negras fue diseñado por mi amigo Adrián Morales Rodríguez especialmente para esa acción.

El texto que llevo colgado en el cuello decía lo siguiente:

EGO – ART

Título: Arista joven cubano

Autores: Juan Revolución y Mirta Cultura

Técnica: Actitud, cerebro, intelecto, cabello, vísceras, huesos, nervios, sangre, mierda, orine y cinco sentidos.

Medidas: 5.7 pies de alto x 30 pulgadas de cintura.

Dirección: Calle Cuba, entre Amargura y Reforma

Vedado, La Habana, Cuba 1987



**YO NO TE DIGO
CREE, YO TE
DIGO LEE, 1987**

Parque de G y 23, Vedado,
La Habana, Cuba

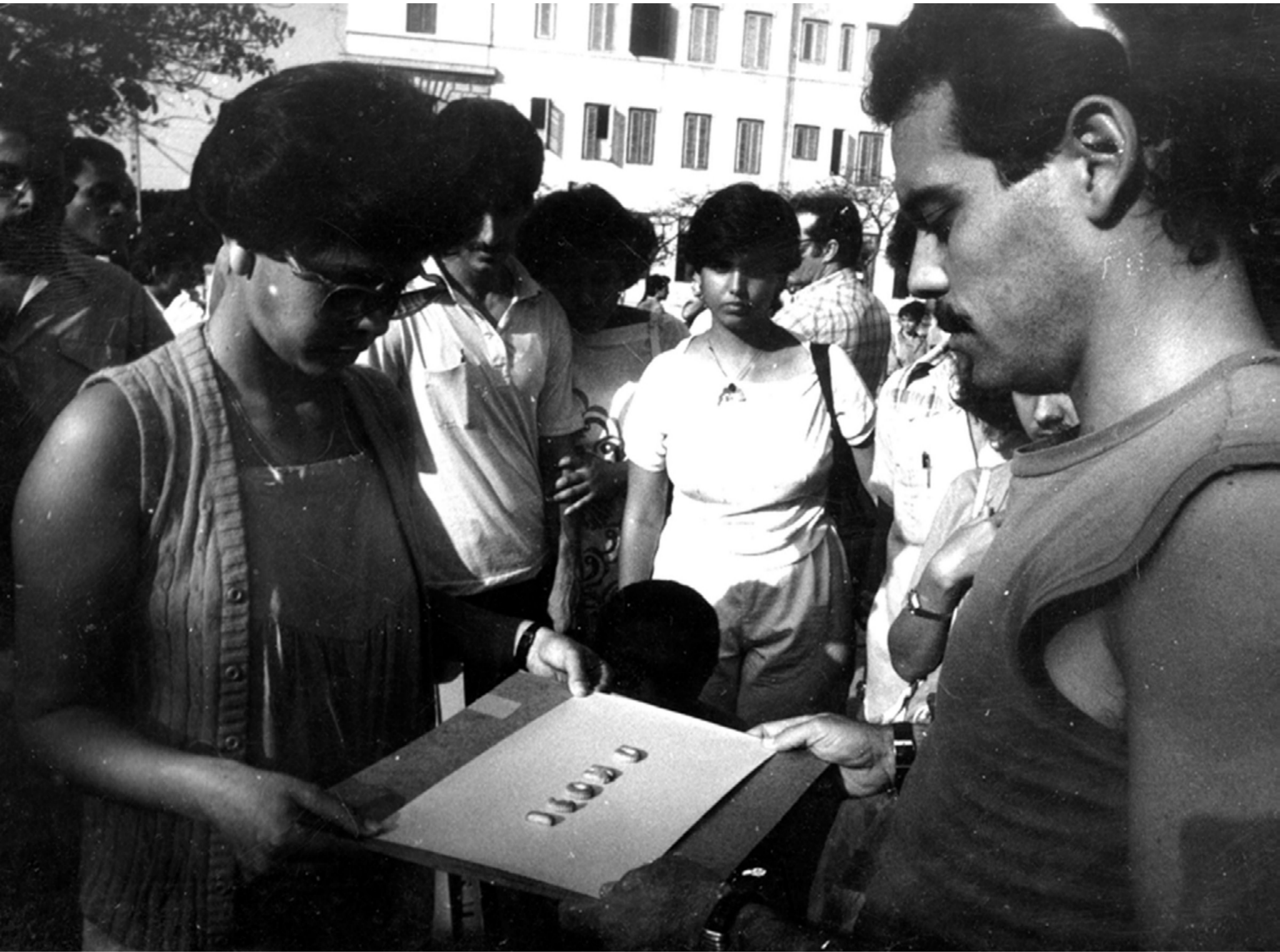
Acción realizada de manera independiente en el Parque de 23 y G y otros espacios públicos como Coppelia, el patio de la Universidad de la Habana y el Parque Central.

Papel fotográfico vencido y letras de galleticas de dulces.

Yo invitaba a los espectadores escoger una palabra que ellos desearan que se perpetuara o desapareciera del vocabulario cotidiano. La gente fue seleccionando palabras como viajar, arte, información, amistad, lealtad, libertad o palabras como censura, policía, represión, vigilancia, duda, desconfianza, etc. Cuando ellos parados frente a mi escogían las letras de una palabra yo sacaba una hoja de papel fotográfico vencido y colocábamos las letras sobre el papel. Juntos por unos 5 o 10 minutos exponíamos el papel con la palabra al sol o la luz de la tarde y el papel se iba volviendo marrón oscuro. Cuando la palabra estaba ya impresa sobre el papel, nos comíamos la palabra letra por letra. Si esa palabra la persona quería que se perpetuara enrollábamos el papel con la palabra impresa y lo colocábamos en un tubo de cartón. Si la persona quería que esa palabra desapareciera exponíamos el papel un rato más a la luz hasta que la palabra desaparecía.

En una de las fotos se ve a Arturo Cuenca participando y colaborando conmigo.

Las fotografías fueron tomadas por Juan Carlos Borjas





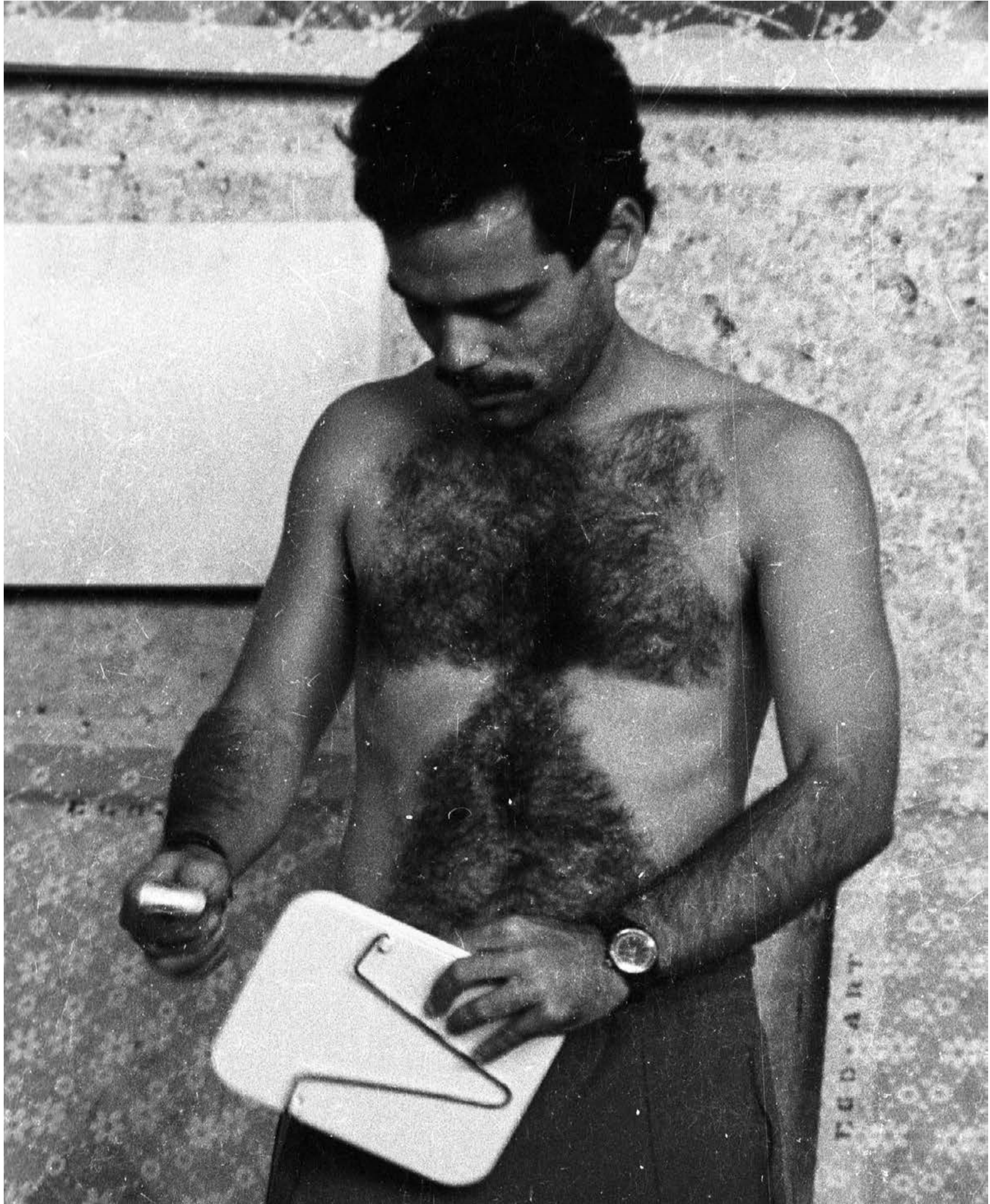
UN MODELO A SEGUIR, 1987

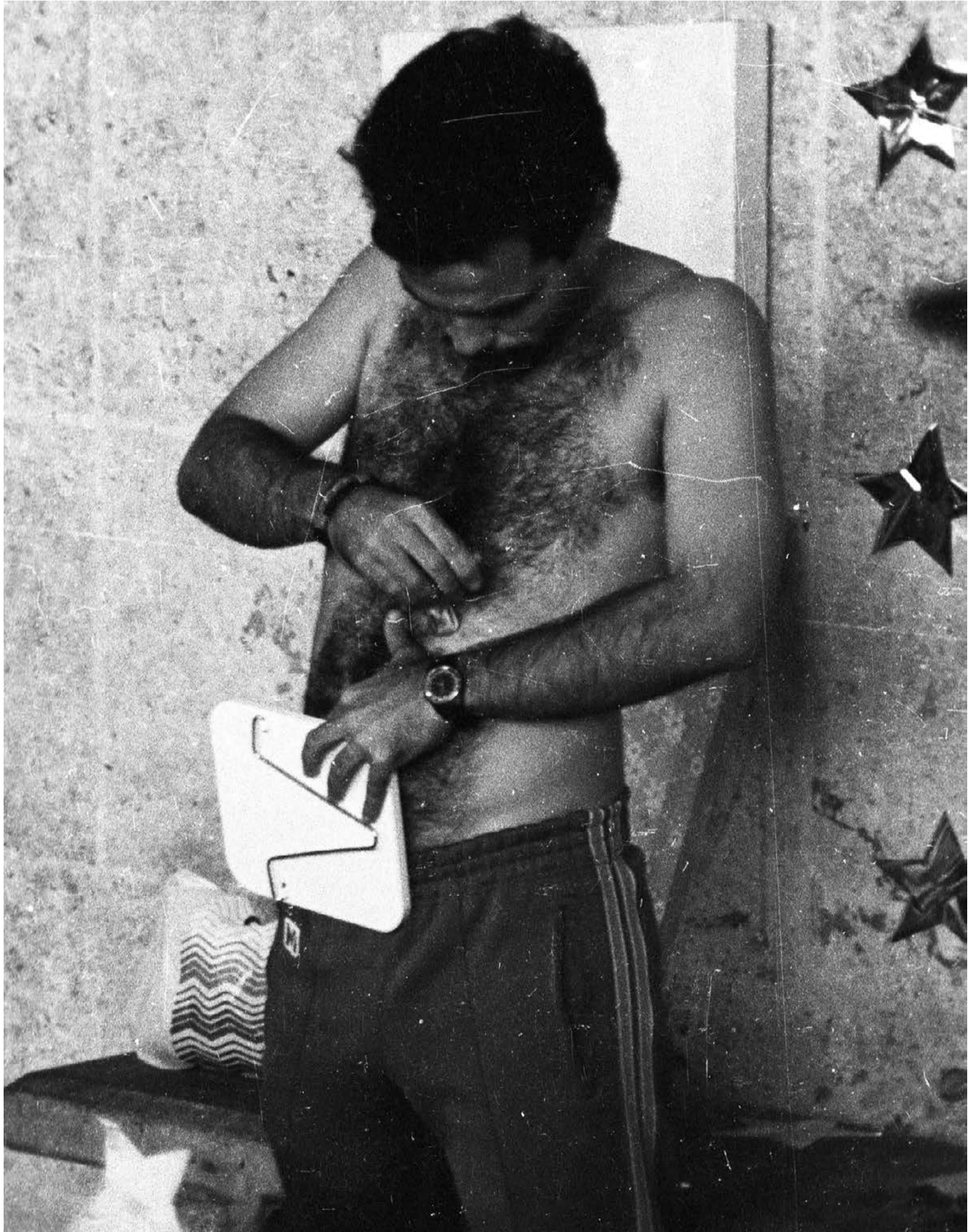
Parque de G y 23, Vedado,
La Habana, Cuba

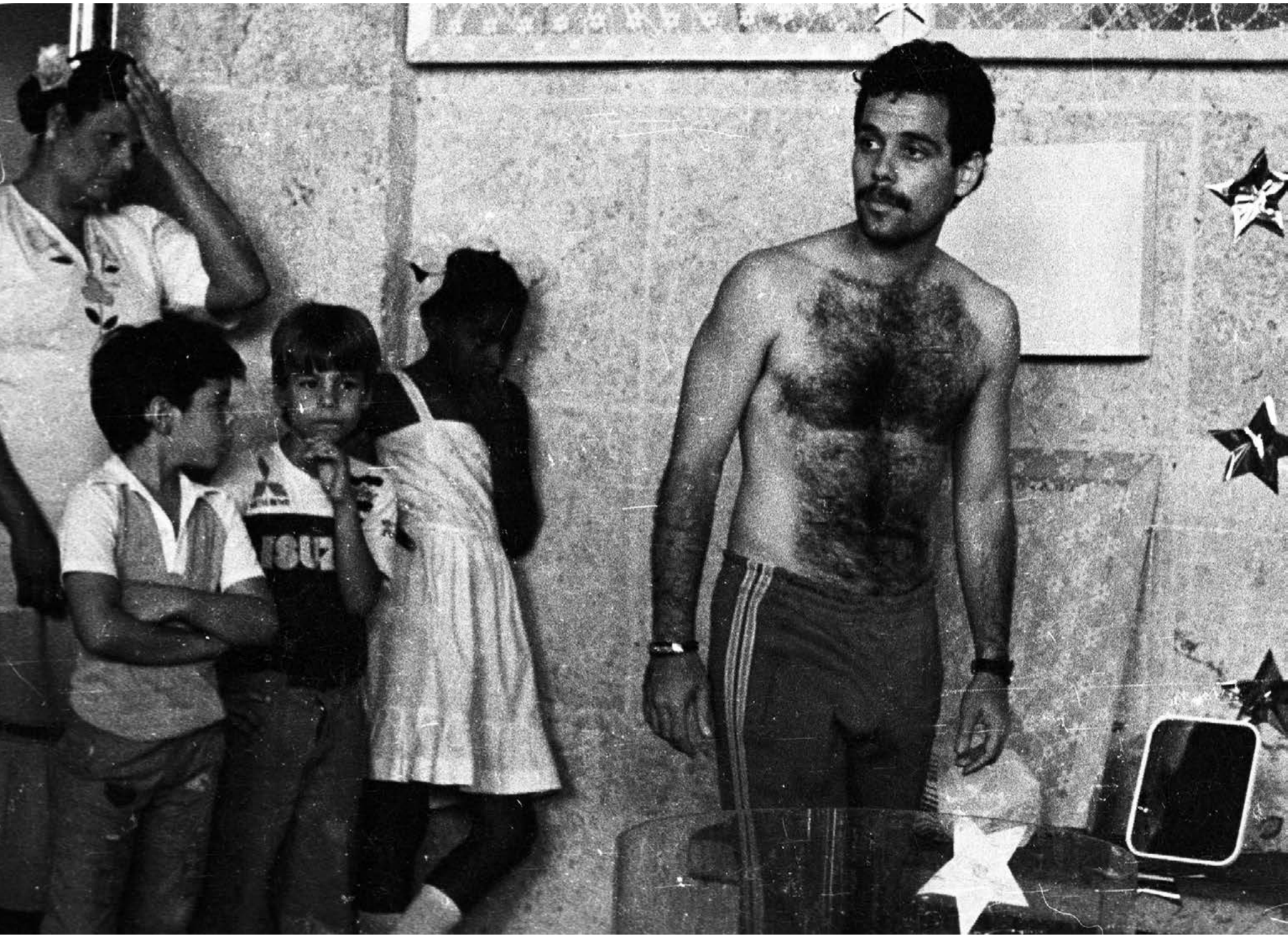
Durante alrededor de dos horas estuve afeitándome el torso y dibujándome una bandera cubana con los vellos del cuerpo. Al final de la acción se podía leer en mi pecho la palabra Cuba y un triángulo sobre el ombligo con una estrella en su interior. En los intervalos de cada respiración repetía Ommm, Ommm, seguido de: Yo soy Cuba/Cuba soy yo. Y luego volvía a inspirar profundamente, etc. Al final de la acción puse una grabación del himno nacional y empecé a mover mi abdomen de manera ondulada como si la bandera estuviera flotando en lo que con un espejo contemplaba mi torso/bandera.

Foto: Adalberto Roque.



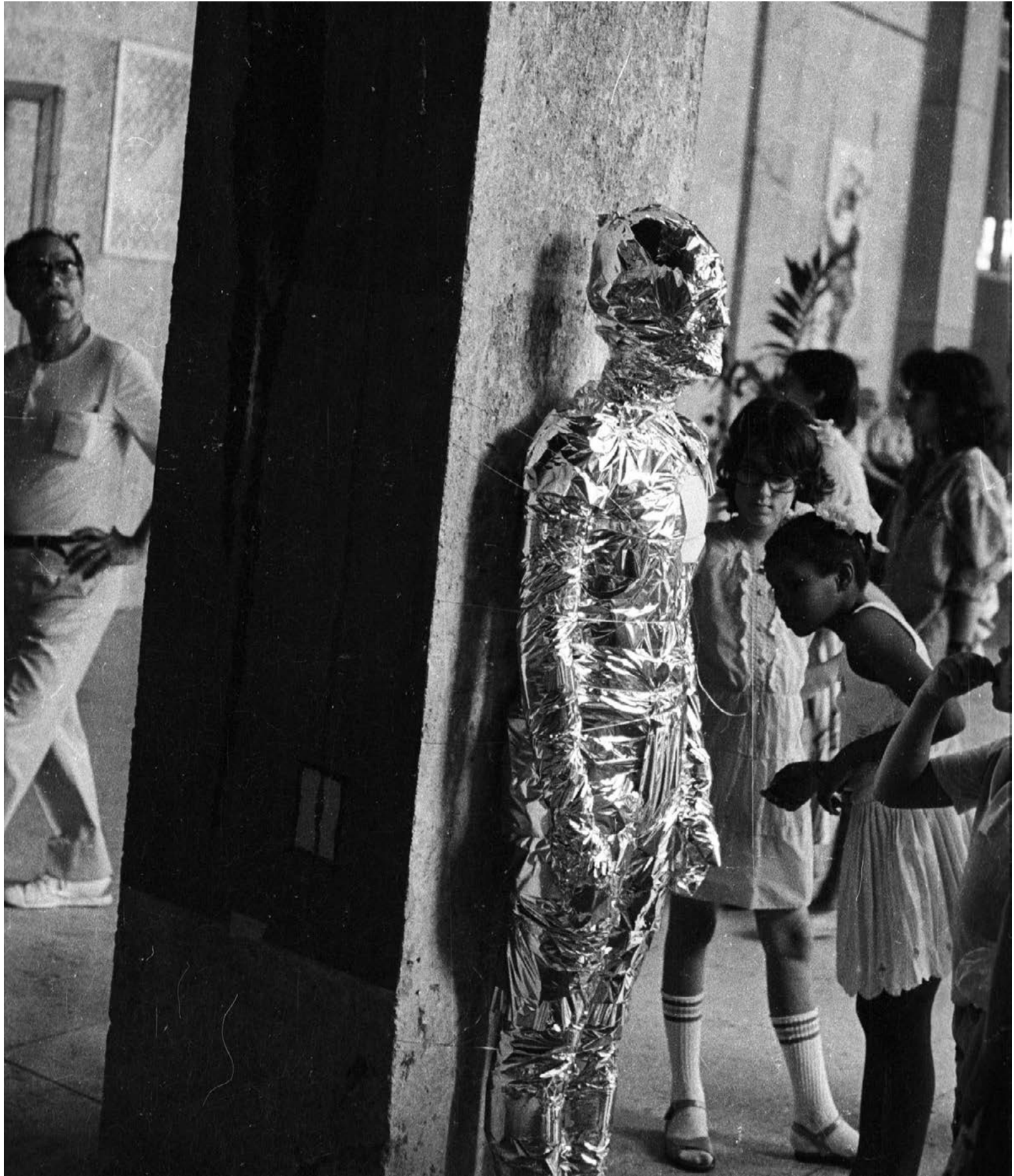












**ARTISTA
COMO HOMBRE
PÚBLICO, 1987**

Parque de G y 23, Vedado,
La Habana, Cuba

Acción realizada en respuesta a la represión y la censura contra los miembros del grupo y por la destrucción de nuestras piezas durante la caminata/acción “Tarde de sándwiches”.

Página 45. Eso era lo que yo hacía para atraer a la gente. Delimitaba el área con tiza y escribía (Mi taller el parque), luego empezaba a conversar con la gente mientras empezaba a improvisar mis acciones.

Página 46. Yo había traído un cuadro pintado académicamente al óleo, un cuadro donde demostraba mi oficio. Era un paisaje realista y romántico de la escuela de artes plásticas en el ISA. Delante de la gente lo intervine con pintura roja de imprenta, hasta taparlo todo. Luego cuadrículé y corté la tela en cuadritos como de 3x3 y los repartí entre los espectadores. Ese que está de espalda con uno de los sándwich con textos es el artista Ibrahim Miranda, él iba a veces y colaboraba con nosotros. Entre los espectadores están Iván de la Nuez, Desiderio Navarro, Ileana Diéguez, Amaury Suárez y el fotógrafo Reynaldo Batista.

Página 47. Foto de la acción en el parque. El que está con el tubo de cartón debajo del brazo es el artista Nilo Castillo.

Página 48. Público observando un texto que explicaba la acción y el recorrido durante la caminata desde 23 y G hasta Malecón.

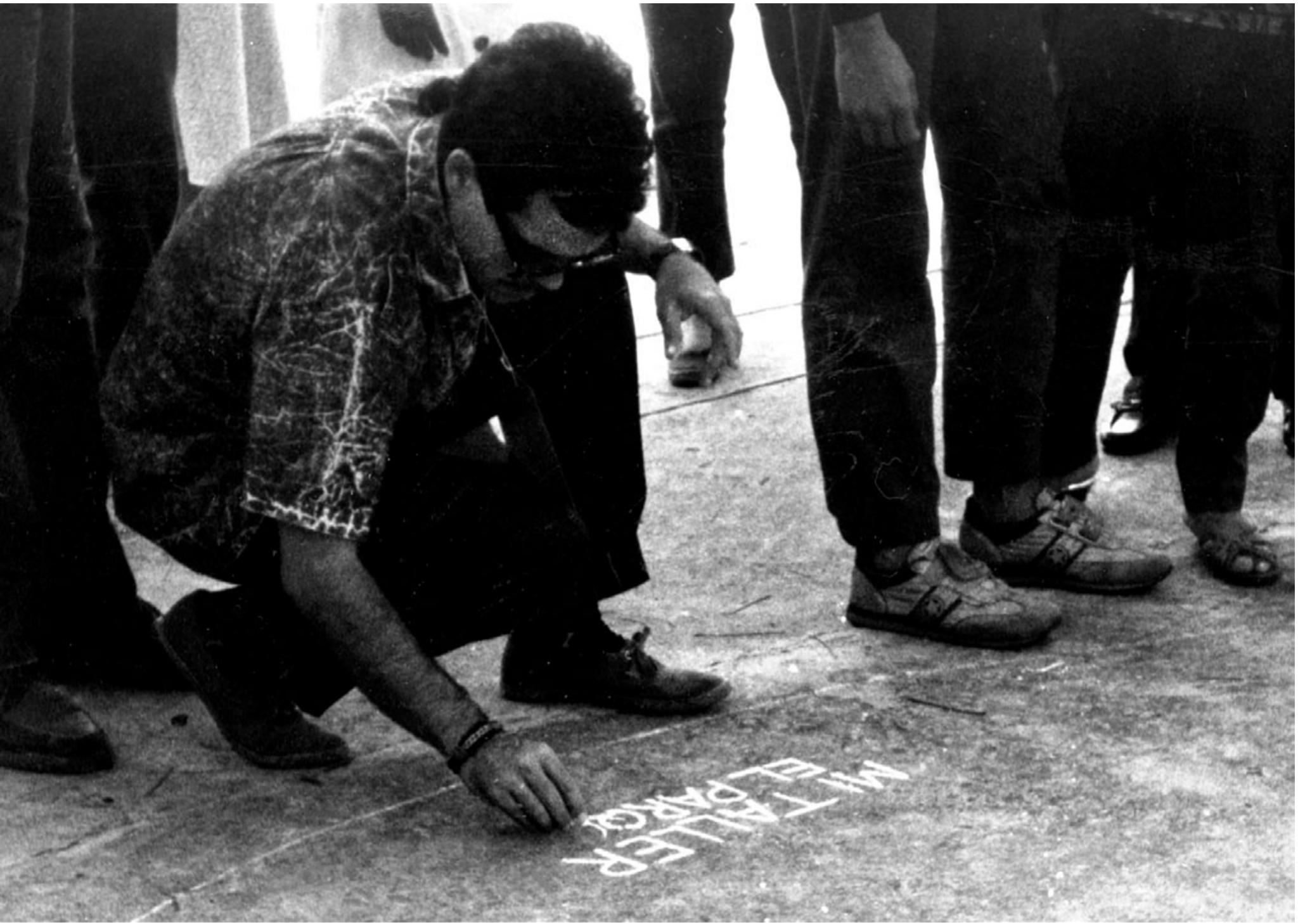
Página 49. Dos estudiantes de la escuela de letras en la Universidad de la Habana colaborando conmigo. Al centro de la foto, el hombre con barba es Julio Martínez, poeta y periodista, quien a veces colaboraba con nosotros y escribió el artículo “Vientos de Perestroica soplaron sobre La Habana”. El otro que está a su lado es el pintor Amaury Suárez. A la izquierda, el tipo con la mano en la cara y camisa de cuadros, era uno de los agentes de la se-

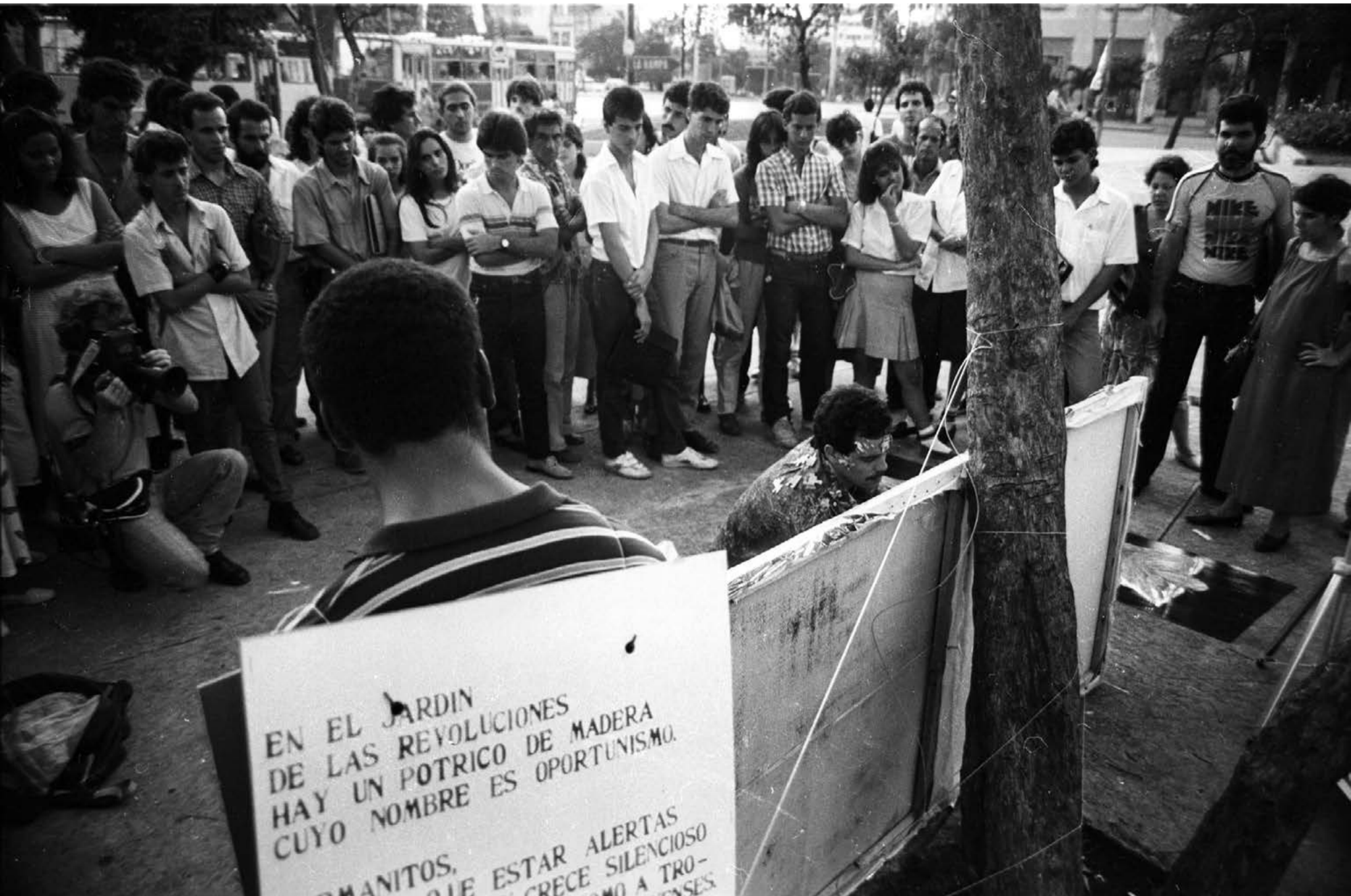
guridad del estado (le llamaban Oscar). Entre los espectadores están Ileana Diéguez, Magda Martínez y Pedro Vizcaíno, miembro del grupo Artecalle, y los colaboradores, Julio Martínez, Amaury Suárez, Diana Martínez y Jorge Crespo a la izquierda, preparando junto a Magín...una de sus acciones.

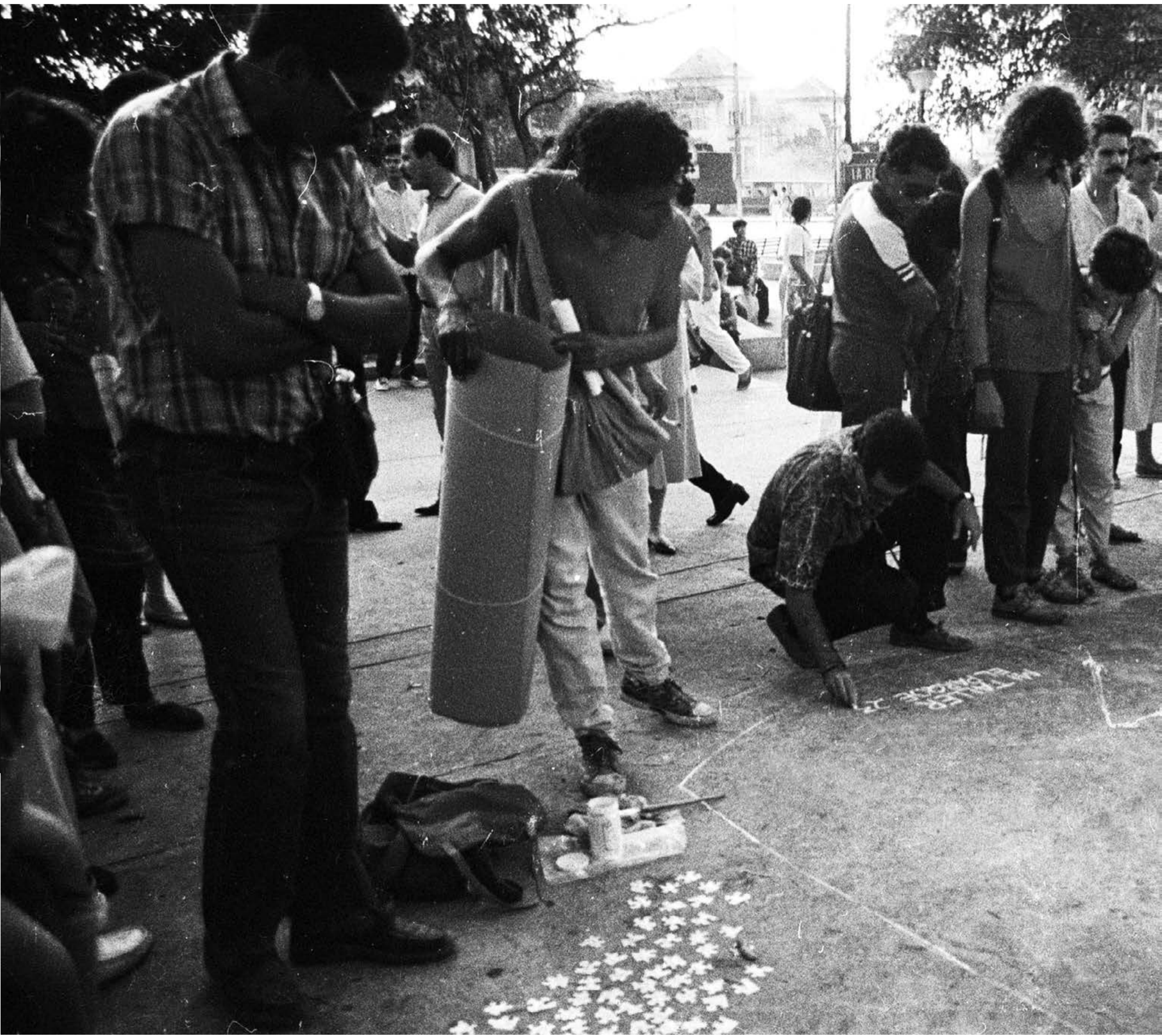
Página 50. Aquí estoy frente a una bandera realizada sobre tela de sacos de azúcar para la exportación. Era una especie de estandarte enorme que aludía a la desintegración de la nación y su economía centralizada. Tenía un palo y podías clavarlo en la tierra de cualquier jardín, terreno o solar. Era muy eficiente y poderoso para intervenir lugares públicos. Yo tenía muchas fotos de ese estandarte en diferentes lugares, pero las fotos me las confiscó la seguridad del estado.

Página 51. Público mirando una de las acciones de “Tarde de Sándwiches”. Esa es una acción realizada por Juan Carlos Borjas en colaboración con Adalberto Roque. Yo no la recuerdo bien ya que a veces hacíamos las acciones de manera simultánea. Esa me la perdí, pero años después recibí estas fotos de Adalberto Roque. El chico que está agachado a la izquierda es Reynaldo Batista, un estudiante de Historia del arte que a veces nos documentaba las acciones. Muchas de las fotos que él nos tomó fueron confiscadas también.

Página 52. Jorge Crespo preparando una de sus acciones en 23 y G.

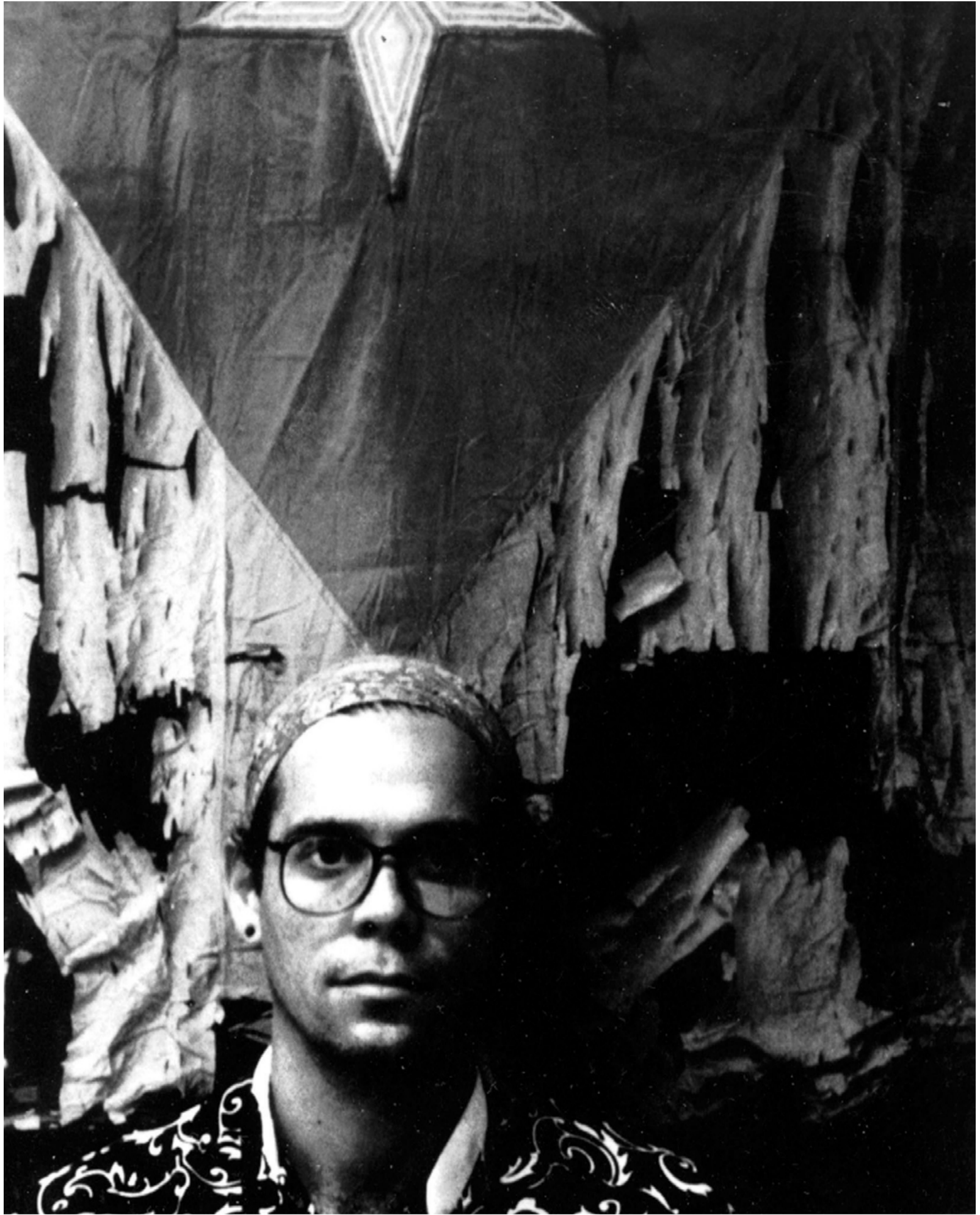


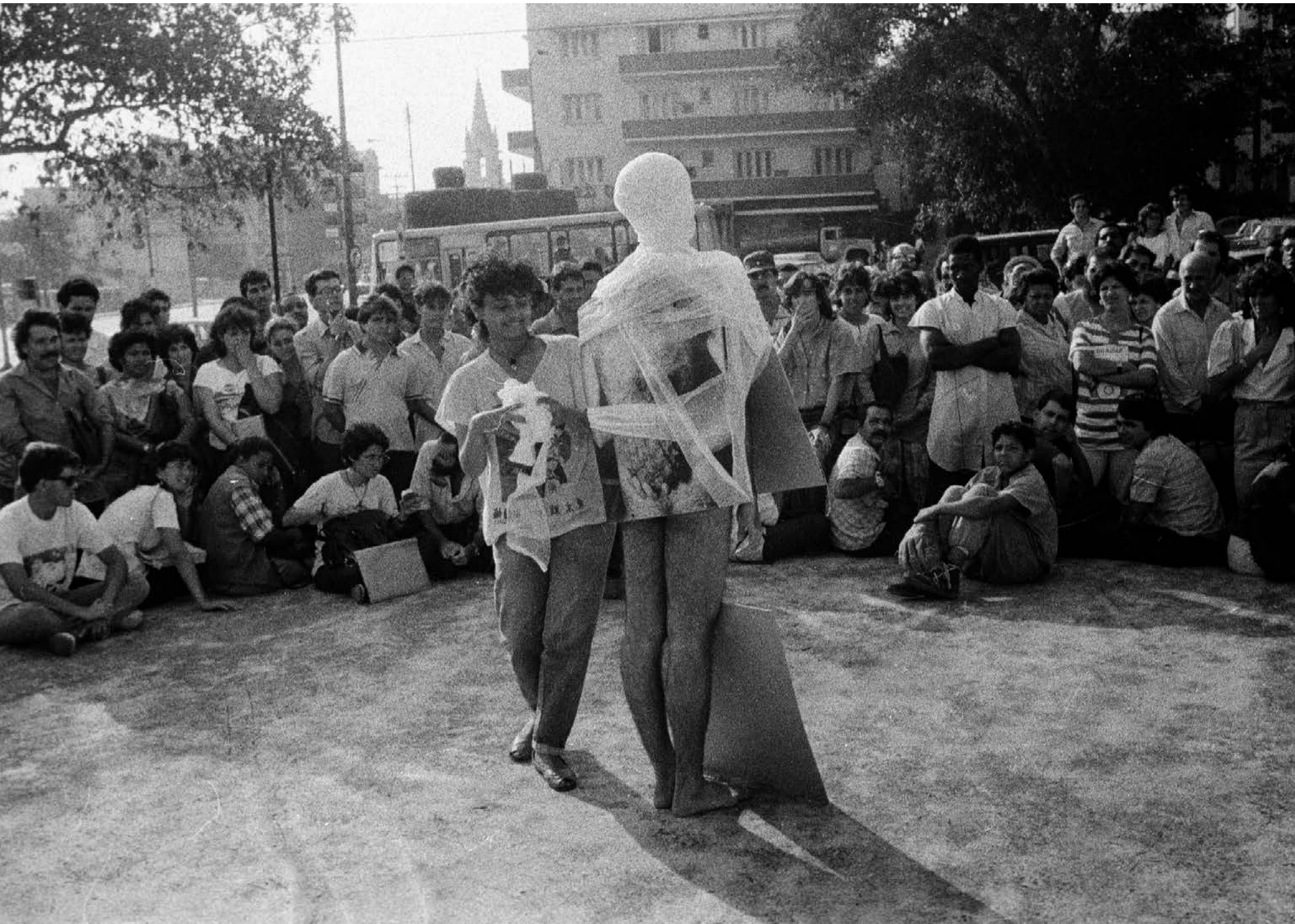














**TARDE DE
SÁNDWICHES,
1988**

Parque de G y 23, Vedado,
La Habana, Cuba

Evento independiente de participación ciudadana, convocado por el grupo Ar-De (Arte y Derecho) en colaboración con el fotógrafo Adalberto Roque. Consistía en realizar una caminata por el centro de la calle 23 hasta el malecón, donde cada participante debía elegir y portar uno de los sándwiches creado previamente por los miembros del grupo y colaboradores. Al finalizar la caminata, detrás del Hotel Nacional, justo en el parqueo frente a la Piragua, los participantes fueron rodeados por varios carros patrulleros repletos de agentes del orden, que haciendo uso de la fuerza destruyeron y confiscaron todas las piezas. Varios de los miembros del grupo fueron esposados, detenidos y llevados a la jefatura de Zapata por 48 horas, bajo el cargo de atentar contra el orden público. Tiempo después, miembros de la Asociación Hermanos Saíz vinieron a la jefatura de policía y fungieron como mediadores. Los miembros del grupo fueron puestos en libertad con la condición de que no podrían realizar ningún otro evento en 23 y G. Más tarde el parque fue cerrado bajo el pretexto de remodelación de sus jardines.

Uno de los carteles decía:

El pecado político original
se produjo en la comunidad primitiva
cuando el primer dirigente de una tribu
utilizó la responsabilidad asignada
para apropiarse de la fruta colectiva
y dejar inaugurado el oportunismo

(Texto de Julio Martínez)

Páginas 56, 57 y 64. Fotos diferentes de la acción.

Página 58. G y 23, de derecha a izquierda: Aldito Menéndez líder del grupo Arte Calle, Jorge de la Fuente, Ibrahim Miranda quién está con un texto de Julio Martínez colgado en su espalda y Ricardo Alberto Pérez (escritor).

Página 59. G y 23, Ibrahim Miranda, Adalberto Roque de espaldas, y detrás Ernesto Ocaña y Eliseo Valdés.

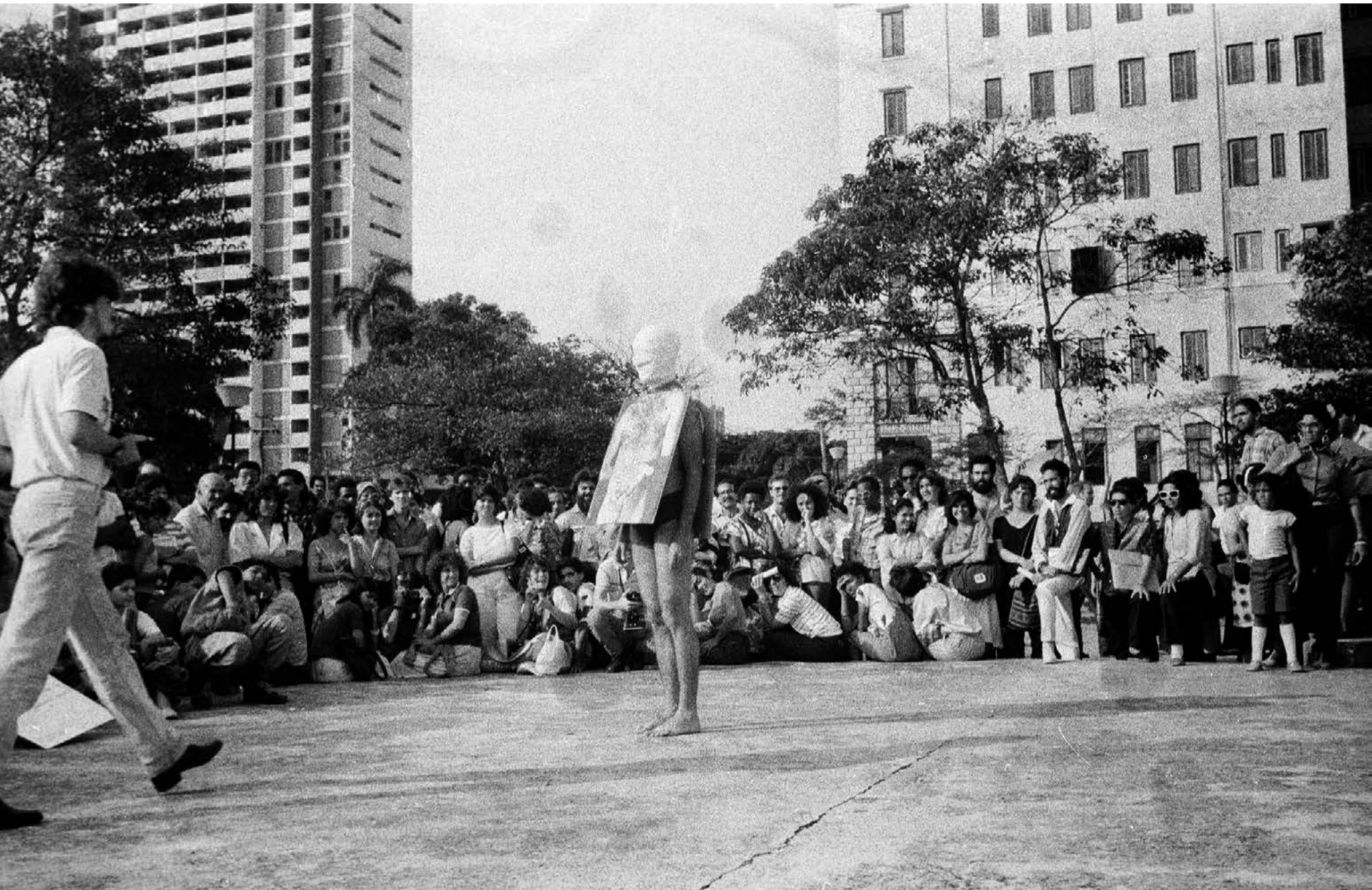
Página 60. G y 23, Eliseo Valdés, Nestor Falcón, Adalberto Roque con uno de sus Sándwiches colgado en el pecho y detrás de él, Rubén Rodríguez y Humberto Castro.

Página 61. G y 23, el fotógrafo y colaborador Adalberto Roque con uno de sus Sándwiches.

Página 62. Caminata de la acción por el mismo centro de la calle 23.

Página 63. La Habana Vieja, Dania Fleitez y Juan Miranda en una de las acciones alrededor de la ciudad. Sándwiches, fotografía de Adalberto Roque.









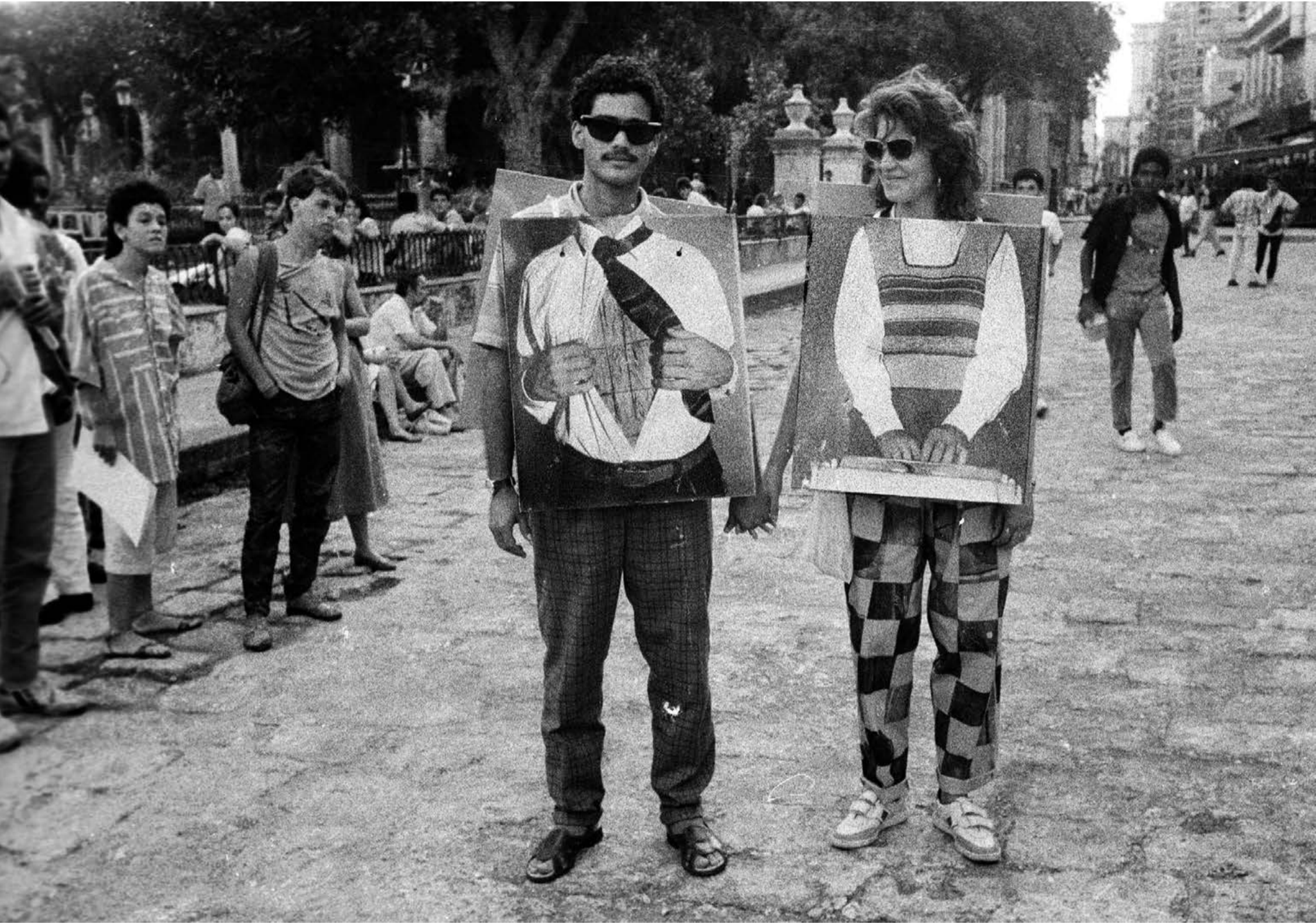
EL PECADO POLITICO ORIGINAL
SE PRODUJO EN LA COMUNIDAD PRIMI-
TIVA
CUANDO EL PRIMER DIRIGENTE DE UNA
TRIBU
UTILIZO LA RESPONSABILIDAD ASIGNADA
PARA APROPIARSE DE LA FRUTA
COLECTIVA
Y DEJAR INAUGURADO EL OPORTUNISMO.

texto: JULIO DEL
TOTO: FOCUO











ALEGATO CONTRA LA CENSURA, 1988

Parque de G y 23, portal del
cine Yara y escalinata de la
Universidad de la Habana,
Vedado, La Habana, Cuba

Evento en respuesta a la represión y la censura contra los miembros y acciones del grupo Ar-De. En particular por la destrucción de nuestras piezas y detenciones durante la acción "Tarde de sándwiches" ocurrida el miércoles de la semana anterior.

Yo me vestí de seguroso, con guayabera, blue jeans y botines y me dediqué a realizar entrevistas con una grabadora. Les preguntaba a los presentes: ¿Qué significa la palabra censura? Luego de un rato me quité la ropa de agentón, la quemé en una pira y me puse una camiseta y unos tenis. Acto seguido Eliseo Valdés me cubrió de la cabeza hasta los pies con una enorme bolsa de nylon transparente y la cerró encima. A medida que me faltaba el aire empecé a hablar en voz alta a manera de catarsis, de manera improvisada contra la censura. El nylon de la bolsa se me pegaba a la cara debido a la falta de oxígeno y al sudor. Luego de un rato, una chica que estaba vestida de uniforme de la secundaria reaccionó y me rompió la bolsa en el área del cuello para que pudiera respirar. Una vez que estuve a salvo le di las gracias.

Luego de esas acciones ese día hubo un debate muy caliente entre Jorge Crespo, un provocador que no sabemos si era un agente y yo. Luego intervino Desiderio Navarro para defender nuestro derecho a expresarnos, el oscuro personaje Helmo Hernández (a posteriori presidente de la Fundación Ludwig en Cuba), intervino de manera muy ambivalente junto a Lupe Álvarez, quien también hizo una defensa muy leve del tema. Hubo gente del público que también intervino en la discusión.

Para nosotros ese fue un gran día ya que nuestra provocación y nuestras acciones lograron el debate y la discusión que deseábamos sobre un tema que nos parecía esencial. Esa era nuestra aspiración, convertir el parque y la calle en un espacio de deliberación donde reinara cierto grado de libertad.

Las fotos son de Adalberto Roque.

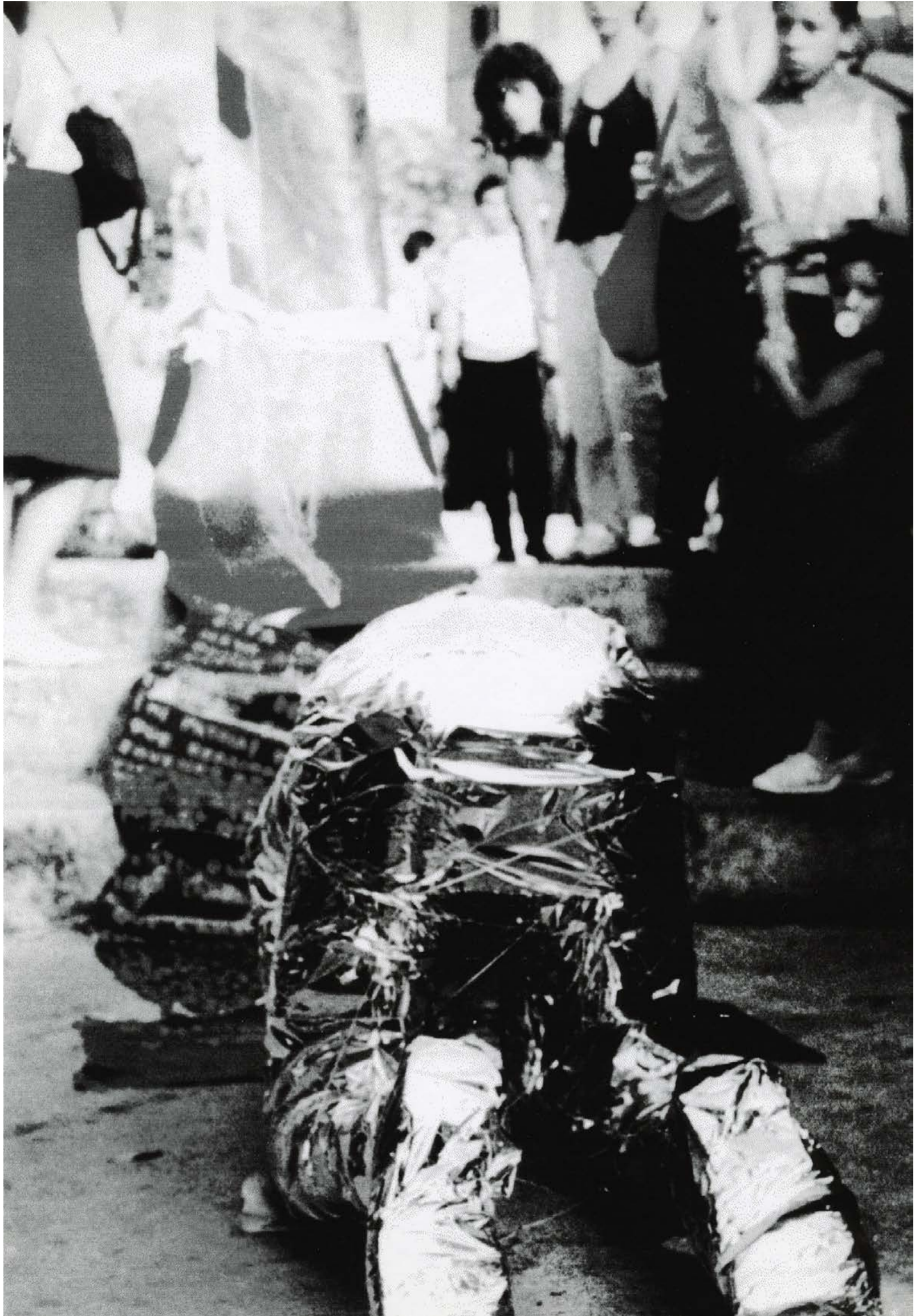


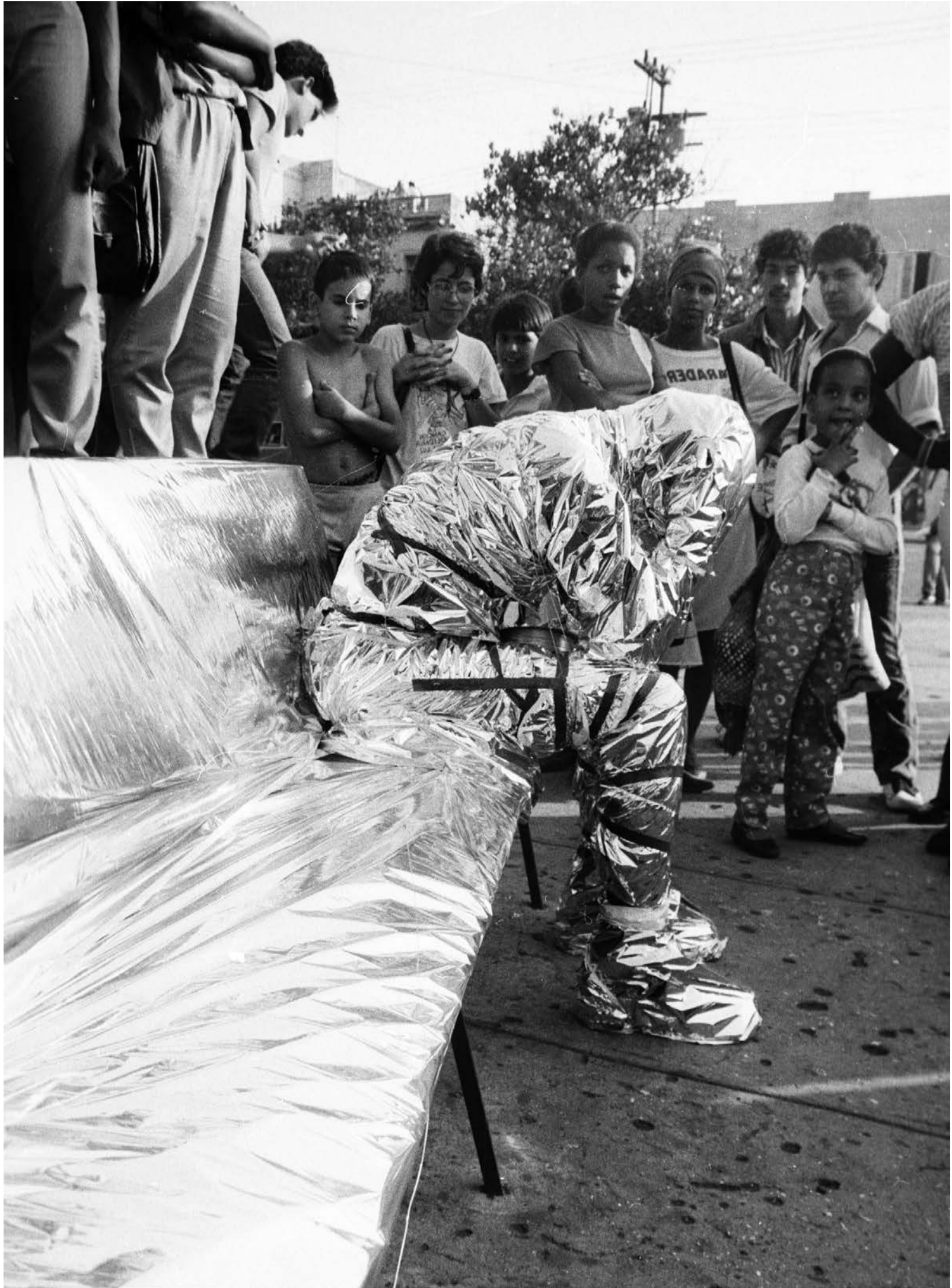












ACCIÓN RITUAL, 1988

**Cruce de Vía Blanca y Calzada
de 10 de Octubre, La Habana**

Acción realizada en la intersección de Vía Blanca y Calzada de 10 de Octubre. Mas tarde, la acción fue recreada de nuevo para ser incorporada en la escena final del corto de ficción “Ritual para una Identidad” dirigido por Marco A. Abad y editado por Ricardo Acosta. El corto está basado en un conjunto de acciones callejeras realizadas por Juan-Sí en las calles de la Habana. Las secuencia fotográfica es de Santiago Yanes y fue extraída de la película.

Por esta acción Juan-Sí fue arrestado e interrogado en Villa Marista.





**A PALABRAS
NECIAS, LA
SILENCIOSA,
SANGRANTE,
SANTA... OREJA
DE VAN GOGH,
1988**

**Sala Rubén Martínez Villena (UNEAC),
Vedado, La Habana, Cuba**

Acción pública realizada por Eliseo Valdés, Jorge Crespo y Juan-Sí González.

Dos semanas después de que el Ministerio de Cultura y la seguridad del estado censuraran y cerraran a la fuerza las acciones públicas del grupo Ar-De en el parque de G y 23. Abel Prieto, presidente de la UNEAC en aquel entonces, decidió invitarnos y convocar un debate público. Él hizo un llamado a muchos de los intelectuales de la Unión de Artistas y Escritores de Cuba para que debatieran con nosotros. He olvidado muchos nombres, pero recuerdo que estaban en primera fila Miguel Barnet, Pablo Armando Fernández, Gerardo Mosquera, Abel Prieto, Graciela Pogolotti y otros.

Había mucha gente de la que regularmente asistía y nos seguía cada miércoles en la calle. Recuerdo que cuando llegamos para instalar la tela roja de fondo como cortina y el eslogan con letras de madera “A palabras necias, la silenciosa, sangrante, oreja de Van Gogh”, hubo dos personas con cámaras de video filmándonos durante todo el proceso.

Un espejo que estaba montado en un marco clásico dorado, lo colocamos en un caballete de pintor que ubicamos entre las dos filas de sillas donde estaba sentada la gente. El espejo tenía un micrófono colgado en la parte superior del marco. Sobre el espejo escribimos un texto que decía algo así: “Si tienes algo honesto que decir, mírate y habla frente al espejo... tu opinión es parte de la gran obra.” Además de la tela de fondo y el eslogan, la instalación estaba compuesta por un podio, con otro micrófono colocado para el supuesto debate o encerrona, una bandera cubana, una mesa y una grabadora.

Después de la introducción y presentación de Abel Prieto, nos pusimos de pie y cantamos el himno nacional. Luego prendimos la grabadora la cual tenía una grabación que decía: “Espacio ce-

rrado, pienso... espacio cerrado, pienso..." y así hasta el final del casete. La palabra "pienso" repetida y repetida hacía alusión al pienso: comida de aves de corral. Era una letanía infinita.

Dejamos el sonido en play, nos levantamos y repartimos un volante escrito a mano, un alegato contra la censura (plegaria a San Pinga bendita). Antes de salir de la sala Jorge Crespo se acercó al espejo que estaba colocado sobre el caballete y con un martillo lo rompió violentamente. Se armó tremendo corre-corre por el estruendo y nosotros aprovechamos para salir de la sala. Con candados cerramos las puertas de la sala de conferencias. Fuimos hasta los jardines de la UNEAC y clavamos muchos cartelitos que decían "Pisar el césped", y nos fuimos del lugar. Amigos que estaban dentro me contaron que estuvieron como una hora tratando de salir y romper los candados que estaban en las dos puertas de la sala Villena.

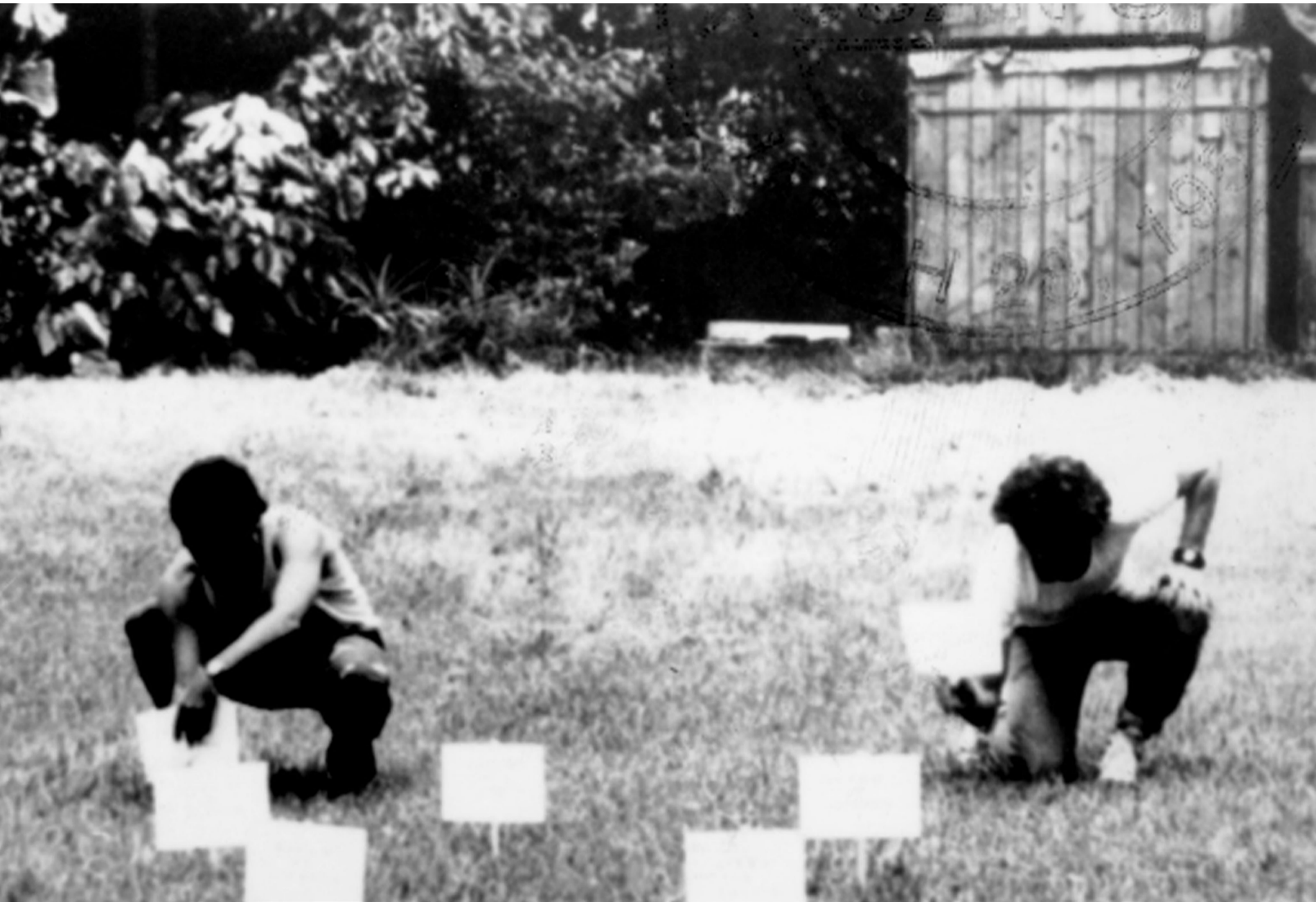
Al día siguiente Crespo y yo fuimos detenidos e interrogados y nos hicieron ciertas amenazas. El propio Abel Prieto mandó a alguien con una nota solicitando nuestra salida e invitándonos a conversar para encontrar alguna solución. Él nos ofrecía espacios institucionales y nosotros no queríamos accionar en ningún espacio oficial, ahí quedó todo.

Página 81. De derecha a izquierda y con el eslogan detrás estamos Juan-Sí, Jorge Crespo y Eliseo Valdés.

Página 82. De derecha a izquierda, Jorge Crespo y yo sembrando cartelitos en los jardines de la UNEAC. Los mismos decían "Pisar el césped".

Página 83. El documento (alegato contra la censura: "Oración a San-Pinga bendita") que repartíamos a manera de plegaria era fotocopiado para cada evento, solo le cambiábamos las fechas en la parte de abajo.





"Oración a San-Pin Bendita"

¡ Señor Mio! Haz de mí una fuerza de paz, no de desunión por discrepancias estéticas, ideológicas o religiosas.

Concédenme el valor sostenido en los momentos difíciles, no me dejes caer en la hipocresía y el miedo ante la censura, la represión y la marginación a que otros quieren someterme por defender mis derechos y mi libertad ¡ Perdonalar!

Concédenme ¡ Oh! Divina deidad, la razón y la lucidez para comprender y respetar las ideas de otros. Ayúdame a defender la diversidad y la opcionalidad como auténtica forma de unidad entre los hombres. Enseñame a no ser autoritario y despótico, alejame del dogma.

Concédenme señor, la firmeza y haz que mi verdad y mi conciencia no se corrompan. Señor, perdona a quienes se dejan comprar, a los que no entienden que la libertad cultural de unos, no puede hacerse con la opresión ideológica de otros. Aunque saben lo que hacen ¡ Perdonalar!

¡ Señor Mio! Líbrame de la adulación y la falsedad, san-pin-tifica mi firmeza vertical ya sea en el cielo como en la tierra, para que tu reino viva en cada hombre, en cada cubano, en cada artista.

A-men.

¡ Patria es Humanidad!

**MURAL
ACUPUNTURA,
1988**

La Habana, Cuba

Acupuntura...es uno de los seis murales que realizamos en colaboración durante 1987. En este caso la ejecución del mural descansó más en mí, porque fue realizado en un cuarto donde yo residía en Santo Suárez. Me hicieron un registro sorpresa y lo destruyeron, así que no vio la luz hasta un año después, en que lo volví a realizar en casa de mis padres en Pinar del Río. Lo envié y lo inscribí bajo el nombre de mi amigo Arnaldo Simón Lopetegui. Le dieron el primer premio y fue elegido para participar en una exhibición que iba a celebrarse en el Museo Nacional de Bellas Artes con todos los artistas premiados en las diferentes provincias. Al descubrir que el mural era de mi autoría y no de mi amigo Arnaldo, lo censuraron y fue excluido del catálogo y de de la muestra.



**RITUAL PARA UNA
IDENTIDAD, 1989**

(Cine, 35 mm)

“Ritual para una Identidad” es la primera pieza de cine clandestino o (Alter/nativo), que era como le decíamos en aquel entonces, que hicimos. La realizamos como grupo Ritual ArtDe (una fusión entre el grupo Ritual que venía del ICAIC y el grupo Ar-De).

Está basada en un conjunto de acciones callejeras que realicé en la Habana entre 1987 y 1988. Marco A. Abad escribió el guión a partir de algunas fotos y unas descripciones que yo le hice, ya que no teníamos documentos en vídeo. Lo único que teníamos era el performance que sale al final donde yo estoy dando vueltas pintado de cielo en la intercepción de Vía Blanca y 10 de Octubre. Todo lo demás fue recreado y rehecho para el film, incluyendo mi tatuaje con mi número de carnet de identidad.

La película fue realizada y filmada a escondidas en un garaje. Está hecha con colas de películas, de film empatados por nosotros con tape hasta hacer un rollo. Fue editada clandestinamente en los cuartos de edición del ICAIC. Le dábamos botellas de ron y cigarros a los CVP del edificio y nos dejaban entrar los domingos a “trabajar”.

Dirección: Marco A. Abad // Guión escrito por Marco A. Abad basado en un conjunto de acciones realizadas por Juan-Sí González en las calles de la Habana entre 1987/1988 // Edición y diseño de banda sonora: Ricardo Acosta // Fotografía: Santiago Yanes // Asistentes de dirección: Ricardo Vega y Inés María Othon // Música: Mario Dali // Sonido: Pepe Montoya y Benito Amaro // Actuación: Katia Caso, Alejandro Robles y Juan-Sí González.

“Ritual para una Identidad”

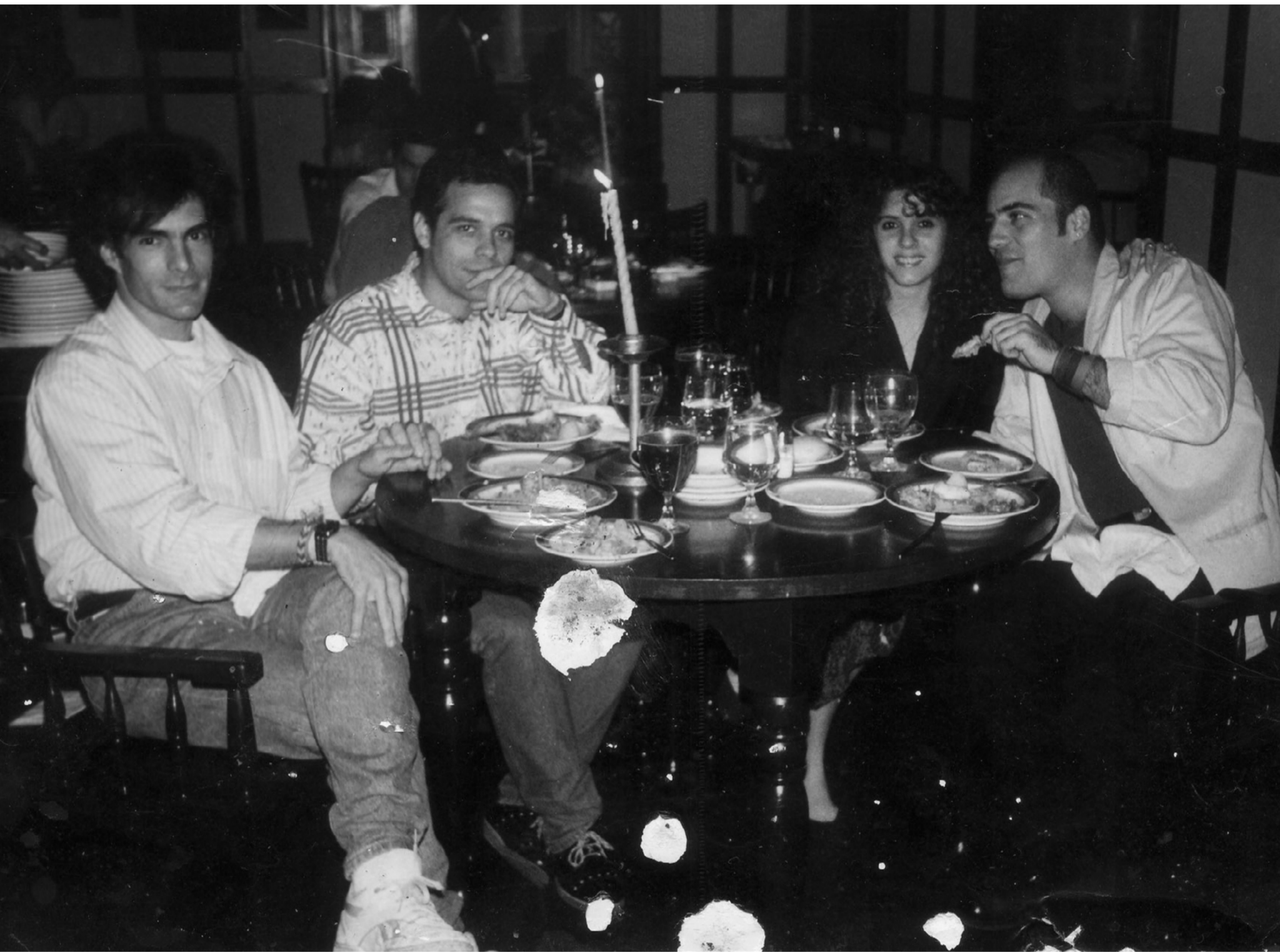
http://tuyomasyo.blogspot.com.es/2010_03_01_archive.html

Página 90. Marcos A. Abad y Juan-Sí González en 1991.

Página 91. Jorge Crespo, Marco A. Abad, Ana Lidia Correa y Juan-Sí González, 1991.

Página 92. Programa del festival latino de NY, 1990, donde se exhibió la película.





Joseph Papp presents

FESTIVAL LATINO

August 1-31, 1990

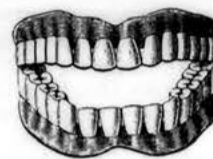
IN NEW YORK

Oscar Ciccone and Cecilia Vega
Directors

ARGENTINA
SONO FILM

VAMOS
AL
FESTIVAL!

The Public Theater 425 Lafayette Street 598-7155



A dance film set to the music of Laurie Anderson and Peter Gabriel, "You Talk as if You Knew Me" picked up a best editing award in the short film category at the 1989 Havana International Film Festival.

La soledad de la jefa de despacho

The Boss's Loneliness

Director: Rigoberto López
Screenplay: López, Alberto Pedro
Cinematography: José Miguel Riera
Editor: Félix de la Nuez
Print Source: ICAIC
Cast: Daisy Granados
1989/color/24 minutes fiction
In Spanish without subtitles

Actress Daisy Granados delivers an impassioned and perplexing speech, but does the recipient of her words pay attention? A very funny film.

Quinoscopio 6

Director/Screenplay: Juan Padrón
Animation: Mario García-Montes
Editor: Rosa María Carreras
Music: Daniel Longres
Print Source: ICAIC
1987/color/8 minutes cartoon
No dialogue

Sixth in a series of cartoons based on the comic strips of Argentine cartoonist Quino, "Quinoscopio 6" offers eight one-minute short animations. Not to be missed.

Ritual para un viejo lenguaje

Ritual for an Old Language

Director/Screenplay: Marco Antonio Abad
Producer: Brigada Hermanos Sáiz
Cinematography: Santiago Yañez
Editor: Ricardo Acosta
Print Source: Grupo Ritual de la A.H.S.
Cast: José Pomares, José Abad
1980/color/6 minutes fiction
In Spanish without subtitles



Ritual para una identidad

Ritual for an Identity

Director/Screenplay: Marco Antonio Abad
Producer: Brigada Hermanos Sáiz
Cinematography: Santiago Sáiz
Editor: Ricardo Costa
Print Source: Grupo Ritual de la A.H.S.
Cast: Alejandro Robles, Juan-sy
1989/color/12 minutes fiction
In Spanish without subtitles

When his mother dies, a boy must find his own identity without the traditional support system.

Yo soy Juana Bacallao

I'm Juana Bacallao

Director: Miriam Talavera
Producer: Víctor González
Cinematography: Luis García, Roberto Fernández
Editor: Osvaldo M. Donatien
Sound: Germinal Hernández, Héctor Cabrera, José Soto
Print Source: ICAIC
1989/color/10 minutes documentary
In Spanish without subtitles

"I'm Juana Bacallao" is an affectionate look at the Cuban singer, who began as a poor servant to become one of Cuba's most unique personalities. Included are the songs "Yo Soy Juana Bacallao" and "Mata Siguaraya."

ECUADOR

Tiempo de mujeres

A Time for Women

Director/Screenplay: Mónica Vásquez
Producer: Mónica Vásquez
Cinematographer/Editor: Jaime Cuesta
Music: Moti Deren, Sara Palacios
Sound: Mauricio Galarza
Print Source: Women Make Movies, 225 Lafayette, New York, N.Y. 10012
1987/color/19 minutes documentary
In Spanish with subtitles

This film explores conditions in the village of Santa Rosa in southern Ecuador, whose male population has emigrated to the United States to find work, leaving the women to take care of the homes and families.

**CARTA A
COCO FUSCO**

Descripción de las acciones del Grupo Ar-De para Coco Fusco:

Coco, a finales del año 1986, realicé mi primera acción callejera “El año que viene va a verde todo”. Consistía en limpiar las calles con un carro de basura pintado de verde olivo con un texto en rojo escrito alrededor del tanque que decía (El año que viene va a verde todo). Yo estaba vestido con una guayabera blanca y recogía la basura mientras me desplazaba lentamente por la calle 23, entre el Pabellón Cuba, el cine Yara y los alrededores. A intervalos, durante la acción de barrer y recoger la basura, le iba repartiendo a los transeúntes un pequeño papel tamaño *card business* que decía “Salud para el arte”. Semanas después de esa acción, Jorge Crespo y yo decidimos crear el “Proyecto Imán” y pensar simples acciones independientes de intervención callejera que provocaran interacciones con el público. Escogimos acciones que pudieran generar el deseo de participación espontánea en otras personas que no tenían nada que ver con el mundo del arte. Queríamos abrir espacios y a partir de esta idea comenzamos a “conversar” o “hacer media” en la parada de Coppelia, donde siempre había mucha gente.. Hablábamos con la gente que nos preguntaban... ¿qué están haciendo?, ¿qué es eso?, ¿eso es alguna actividad artística? Les comentábamos sobre la necesidad de crear espacios públicos de intercambio y discusión sobre nuestros problemas cotidianos y sobre el arte y la cultura.

Jorge y yo fuimos detenidos y censurados por esas primeras acciones que hicimos en Coppelia. Nos prohibieron hacerlas bajo la justificación de que en ese parque se reunían muchos homosexuales y delincuentes y que nosotros estábamos propiciando e incentivando esas actividades ilícitas. La última acción que hicimos contra esa negativa fue llevar un montón de cajas de cartón vacías y objetos forrados con páginas del periódico Granma.

El parque estaba lleno de policías y de civiles camuflados. Lo que hicimos fue poner las cajas en el suelo y quedarnos parados junto a ellas. Cada vez que alguien se acercaba a preguntarnos por qué no empezábamos con el evento, les decíamos que estábamos listos, pero amenazados por la policía y si abríamos esas cajas seríamos detenidos nuevamente. Así cada persona, se lo transmitía a otros, haciendo visible y consciente la presencia del cuerpo represivo en el parque. Ese día, Jorge y yo, fuimos detenidos nuevamente por la seguridad y llevados dentro de una oficina del propio Coppelia. Allí fuimos interrogados y se nos prohibió cualquier tipo de evento en el área, bajo amenaza de encarcelamiento por atentar contra el orden público.

Unas semanas después, nos reagrupamos en el parque de G y 23, en el mismo Vedado, pero esta vez con el nombre provisional de “grupo Re/unión”, ya ahí se sumó al grupo el artista Eliseo Valdés y también muchos colaboradores como los escritores Julio Martínez y Alejandro Robles, los artistas César Ernesto González, Magín, Amaury Suárez, Adalberto Roque, Ibrahim Miranda, los fotógrafos Ricardo Vega, Santiago Yanes, Reinaldo Batista, Juan Carlos Borjas y amigos como Magda Martínez, Diana Martínez, Katia Caso, Rafael Díaz Casas y muchos otros que no recuerdo ahora, quienes nos daban todo su apoyo cada miércoles.

Durante la primera caminata “Tarde de sándwiches”, fuimos detenidos por la policía detrás del Hotel Nacional, junto a la Piragua, y nuestras piezas fueron destruidas por la policía. Jorge y yo fuimos detenidos, esposados y llevados hasta la jefatura policial de Zapata. Una semana después hicimos otro evento que se llamó “Alegato contra la censura” y ese día luego de un gran debate sobre el tema de la censura, surgió Ar-De (arte y derecho). A partir de este momento ya estábamos convencidos de que lo más importante no eran nuestros performances individuales, sino el

tratar de crear y defender la necesidad de un espacio público de encuentros sostenidos, de intercambios y debates, donde pudiéramos hablar y discutir sin intermediarios oficiales provenientes de la institución arte u otras instituciones de gobierno. Nos dimos cuenta que crear esa plataforma y los eventos eran la verdadera pieza y que nosotros solo teníamos que propiciarlo cada miércoles a las 5 de la tarde. Nos parecía sumamente hipócrita seguir hablando de arte y estética, cuando se ejercía el control y la censura en cada rincón, donde el más mínimo acto de disentir o actuar con independencia era condenado, cuando el disidente político o estético era marginalizado, estigmatizado, despedido de su trabajo, excluido del mundo del arte y perseguido por ejercer su derecho a opinar o re/agruparse.

Nadie quería hablar o ser asociado con esa actitud ante la obra, el activismo social era visto como panfleto oportunista. Por esa razón nosotros nos quedamos solos, ya que lo hacíamos abiertamente y de la manera más clara que podíamos, en términos sociológicos y políticos. Para nosotros la obra era el fenómeno, lo que sucedía en el parque o en cada evento en términos de intercambio y discusión, para nosotros la obra era crear esa plataforma pública para la libre deliberación y donde la gente pudiera expresarse sin miedo. Nosotros nos negábamos a admitir vínculos o injerencias de la institución arte, tampoco ejercíamos ningún tipo de control sobre las propuestas o iniciativas de otros que querían colaborar con el grupo. Nosotros nos negábamos a ser aduaneros estéticos, eso nos trajo muchos problemas, decían que lo que hacíamos no era arte, que no había curaduría y cuidado formal, que nuestros performances no tenían dramaturgia, que éramos unos arribistas que solo queríamos dar la nota y llamar la atención y nos comparaban con el grupo “Pro Arte Libre”, considerados disidentes. Debido a todo esto nos fuimos quedando solos, nos separaron y nos convirtieron para el resto de los artistas en lo errado, en lo que no se debía hacer. Eso

provocó que nos radicalizáramos y nos alejáramos del mundo del arte, de los artistas y nos vinculáramos más con disidentes políticos. La institución arte y el aparato represivo nos fueron convirtiendo en disidentes. Si te fijas, aquellos eventos que hicimos no están debidamente documentados y quienes lo han hecho con mayor rigor no han sido investigadores cubanos, han sido Rachel Weiss y Zoya Kokur, justamente por su interés en el carácter sociológico y político de aquellas acciones. Ellos no tenían ningún prejuicio contra el activismo y la actitud política del artista en la sociedad.

Aquí te dejo un buen ejemplo, esto fue lo único que dijo Luis Camnitzer en su libro *New Art of Cuba*. Austin: University of Texas Press, 1994

“The authorities decided to create a committee of peers (three artists –of whom two belong to the youngest generation-, one “Volume I” artist, one aesthetician open to avant-gardism, and one contemporary art historian) to help the group device means of securing the quality control for future events. Grupo Imán accepted the committee and expressed pleasure in the choice of individuals whom they knew and recognized as aesthetically friendly, but they failed to pursue any meetings.” (188)

Camnitzer estuvo en la Habana pero nunca habló con ninguno de nosotros, no nos entrevistó, nunca vino al parque, nunca presenció un evento o acción, sencillamente se hizo eco, vocero de lo que oficial/mente le contaron artistas y funcionarios, cosa que además es mentira en términos de que nunca aceptamos un comité para ningún tipo de control estético. Justamente por no negociar, por no aceptar injerencias fuimos censurados, detenidos y el parque de G y 23 clausurado por la policía.

Saludos desde Yellow Springs, Ohio
Juan-Sí González

HAIKU TROPICAL, ¿QUIÉN MANIPULA A QUIÉN?

La Habana, Cuba

Una de las piezas gráficas realizadas por el grupo.

El texto escrito a mano debajo de la pieza dice: EL último emperador de la Dinastía insular Pin-gaSú dicta a DOR.Sue su próximo discurso. Afortunadamente esa pieza se pudo salvar y hoy es parte de la colección de José de la Fuente.

En repetidas ocasiones, lográbamos imprimirlos y reproducirlos clandestinamente tamaño 11"x14". Por las noches los pegábamos en diferentes paredes de la ciudad o los envolvíamos en nylon y los inoculábamos dentro de los bloques de cemento de las paredes a media construcción de los edificios de micro/brigadas, a manera de explosivos simbólicos.

SOCIALISMO
O
¡ MUERTE !



EL ÚLTIMO EMPERADOR de la dinastía insular PIN-GASÚ dicta a dor-sue' su último discurso. - siglo XX. a.n.e. /

RIVAL
art & E

DOCUMENTOS

Rafael López-Ramos

Soledad Cruz

Jesús Rosado

Sandra Ceballos

Pablo Alfonso

Armando Correa

Giulio V. Blanc

Joaquín Badajoz

Territorio Psicológico

Rafael López-Ramos

Mi primer contacto con la obra de Juan-Sí González fue a mediados de la década de los 80 cuando nuestro común amigo, José Pérez Olivares me recomendó una exposición personal que aquel inauguraba en la hoy legendaria Galería L, de la Universidad de La Habana. Eran unas instalaciones que activaban resortes lingüísticos del arte Povera y el Conceptualismo para analizar nuestra condición mortal y el carácter perecedero de la naturaleza misma, utilizando poemas del libro *Hojas clínicas*, de Francisco Mir. Eran dibujos realizados con la luz del sol sobre papel fotográfico vencido, que al ser expuestos a la luz de la galería iban desvaneciéndose lentamente durante el transcurso de la exposición. Al adoptar el título del poemario para su muestra, Juan-Sí potenció su doble lectura como reporte clínico y como referencia ecológica.

Poco después, en 1988, sobre el malecón habanero rompió aquella ola de arte experimental y socialmente crítico que había ido creciendo a lo largo del decenio. Esta ola, sin embargo, no avanzó del mar a la tierra sino “de dentro hacia fuera”, como repetía entonces Gerardo Mosquera, subrayando el interés de esta generación en analizar realidades y problemas nacionales. La expresión del destacado crítico, hoy también pudiera ser leída como una profecía sobre el futuro destino de gran parte de sus autores: el exilio. En los primeros meses de aquel año la obra de Juan-Sí cobró una visibilidad pública inusitada al comenzar a exhibirla del modo más independiente y audaz que se podía entonces en La Habana: sin que mediara gestión ni permiso institucional alguno, como parte del grupo Ar-De, que desplegó en el parque de Calle G y Avenida 23, obras estructuradas por lenguajes y contenidos

artísticos controversiales, que despertaron tanto interés en los transeúntes como crispación en las autoridades.

Fue precisamente en esa plaza pública donde comenzó su larga ejecutoria en el género del performance, con una serie titulada "Arqueología de la Historia". Recuerdo especialmente su obra "Me han jodido el ánimo", que utilizaba la Guayabera no en su condición de prenda nacional cubana, sino como vestuario predilecto de los burócratas y la policía política en esa época –a tal grado que el imaginario popular llegó a convertirla en todo un símbolo de oficialidad. Juan-Sí terminaba esta pieza limpiándose las manos manchadas de aceite de automóvil en la guayabera blanca, desnudando su torso de la poluta camisa para enfundarse en una asfixiante bolsa de plástico –que en cierto momento era rota por una espectadora compasiva.

Esta ha sido, de algún modo, la tónica cuestionadora y cogitativa que ha marcado toda la obra posterior de Juan-Sí, vertebrada por una estética de la resistencia y los recursos poéticos de una gramática artística contemporánea, que ha ido ganando en densidad y riqueza con los años, una fusión alquímica entre lenguaje verbal y metáfora visual que vertebra tanto la vertiente objetual como performática de su obra. Uno de los primeros trabajos realizados en colaboración con Paloma Dallas, cuando ambos se mudaron de New York a Yellow Springs, Ohio, decididos a compartir vida y obra en el dueto JP paralelos, fue el proyecto *Looking Inside for Cuba* (2001). Esta obra, concebida como una instalación basada en medios múltiples (fotografía, texto, video y objetos) documenta la existencia en varios Estados de la Unión, de un número de villas llamadas Cuba, un hecho que para muchos estadounidenses puede ser totalmente normal, dada la carnavalesca variedad nominal de las urbes a través de todo su territorio. Desde la referencialidad colonial

británica, que generó enclaves como New York, New Hampshire, Richmond, New England, en la intención de recrear –al menos verbal y emocionalmente– la tierra de origen de los primeros conquistadores y colonos; pasando por sitios que fueron nombrados siguiendo la identidad de minorías allí asentadas (New Orleans, Louisiana o Paris, Texas); hasta el alarde neo-colonial por nuevos territorios incorporados a la Unión o a su esfera de influencia, como son los casos de New Mexico y estas diecinueve villas de Cuba, que germinaron como hongos en los estados de Alabama, Georgia, Illinois, Indiana, Kansas, Kentucky, Missouri, New Mexico, New York, North Dakota, Ohio, Tennessee, Texas y West Virginia a fines del Siglo XIX y principios del XX después que los Estados Unidos ganaron la breve y simbólica guerra sostenida con España en 1898.

Juan-Sí se aproxima al tema aplicando su natural tendencia lúdica y metafórica. En *Cuba around-Psycological Territory* despliega un mapa de EEUU y marca las “Cubas americanas” con alfileres, enlazados por un cordel negro que dibuja una caprichosa red cuya geometría sugiere el patrón de un diseño de origami, aunque sabemos que estamos en presencia del mismo tipo de estructuras casuales generadas por las leyes del caos, que rigen el orden en la naturaleza: las ramificaciones de un río, de una pared cuarteada, de las venas de una hoja, pueden equivaler tanto a esta urdimbre azarosa formada por poblados anglosajones con nombre de isla caribeña, como al tejido de hilos que urde el personaje de Oliveira en la monumental Rayuela de Julio Cortázar. Esta suerte de billar metafísico me invita a realizar una transposición mental de aquella red de puntos sobre el mapa del territorio cubano, imaginando una hipotética campaña de ciudades hermanas que quizás podrían llamarse Yuma, siguiendo el familiar apelativo con que los cubanos nos referimos tanto al país vecino como a sus ciudadanos.

Gran parte de las fotografías que forman este proyecto documentan una gira del autor por las Cubas existentes en el territorio de los Estados Unidos. El artista se retrata portando una forma icónica tridimensional de una casita, realizada *ad hoc*, con cintas métricas de costurera y reglas de madera de carpintero – elementos recurrentes en otras de sus obras. Este icono puede también representar una encarnación visual del giro semántico anglosajón que refiere al lugar de origen: *Back home*. Juan-Sí posa en diferentes localidades con su casita bajo el brazo, parado delante de vallas, anuncios municipales, centros comerciales y señalizaciones de carretera que producen una fuerte intertextualidad –especialmente para un espectador conocedor del tema cubano. Tal es el caso de una valla de autopista en Missouri patrocinada por la Burger King que, junto a su logotipo, anuncia CUBA EXIT 3 MILES. En la imagen se aglutinan, con casual ironía, elementos casi arquetípicos del drama que gravita hoy sobre la Isla y el inconsciente colectivo de sus nacionales: la alimentación, la economía de mercado, la salida y las millas –que generalmente son noventa y náuticas, raramente “Air Miles”.

Juan-Sí emprende una exploración muy poliédrica, que se vale de diversos medios para aproximarse al tema; además de la fotografía en color, directa (o montada, en al menos una obra, donde un mapa proyectado sobre su torso vestido con camisa blanca, hace coincidir la ubicación cartográfica de la villa de Cuba con el área anatómica del corazón); completa su ensayo artístico con una profusión de objetos si no propiamente *encontrados*, al menos buscados, armados, como una suerte de material complementario, consecuencia natural de una elaboración artística del tema investigado, a otros niveles de síntesis: ya sea en el plano metafórico, físico (tridimensional) o del lenguaje, como ocurre con un texto en español –pero

compuesto con letras de *scrabble* carentes de ñes y acentos—donde recrea el extrañamiento sufrido por el inmigrante; o las latas de sardina que contienen recuerdos personales del artista —memorias enlatadas. Por otro lado, este trabajo trasciende sus evidentes dimensiones sociológica y culturoológica para adentrarse de lleno en el terreno de lo existencial y psicológico desde una perspectiva muy individual, desechando el montaje de ficciones, personajes o escenarios, porque aquí se trata de una realidad que —como un *ready-made* duchampiano— se ofrece lista para ser documentada y editada por la sensibilidad del artista. Este aparece en cada foto vistiendo su atuendo diario, no lleva guayabera ni cualquier otro signo de cubanidad —oficial o marginal. Su aspecto lo perfila más como un sujeto contemporáneo, o sea, un “sujeto global” que, en su condición de artista cubano comparte con nosotros el asombro y la nostalgia de un descubrimiento: la existencia, en su país adoptivo, de tantos sitios que han tomado en préstamo el nombre de su país de origen. Ello le permite un momentáneo *back home*, mientras navega este gran *bricollage* nominal que es el mapa de Norteamérica, frecuentemente sobrepuesto a los originales nombres aborígenes de su territorio. Acaso la Cultura no sea otra cosa que esa acumulación de capas de cebolla, esos palimpsestos consecutivamente inscritos por dominados y dominantes.

Sin embargo, no todas las imágenes de esta serie contienen una referencia explícita a las villas de Cuba. La pieza "Nunca te olvidaremos" muestra la lápida de un cementerio en Kentucky, donde yace alguien de origen hispano que comparte el segundo apellido del artista, reflexionando sobre la presencia latina en Estados Unidos, que iniciara en su obra *I am That*, en la cual armaba escalonadamente su nombre y sus dos apellidos fotografiando fragmentos de los nombres de tres diferentes soldados

hispanos en la larga lista de caídos que figuran en las paredes del *VietNam Memorial* de Washington, D.C.

Finalmente, en una obra que alude tangencialmente a la Cuba real, sin haber sido tomada en ninguna de las diecinueve villas homónimas de EE.UU, Juan-Sí posa junto a una señal de carretera en New Mexico que anuncia San Fidel Exit 100. En esta foto de 2001 todo parece conspirar para hacer que coincidan la ironía e intención del autor al seleccionar esta imagen, con la malicia o sentido del humor del espectador que la interpreta. El texto, la gran escala de la valla, su color verde, la flecha que apunta hacia el cielo y ligeramente a la derecha, indicando la salida de la autopista hacia un poblado de trabajadores agrícolas mexicanos que ostenta el sacro nombre. Los días en que escribo estas notas han insuflado nueva actualidad a la metáfora urdida por esta pieza –sobre la Isla y el inconsciente colectivo de sus nacionales gravitan ahora mausoleos, momificaciones y todas sus posibles alternativas. Por ello quiero terminar invocando, con esta foto y la oculta geometría de todos sus posibles significados, la eterna pregunta sobre la capacidad natural del artista para interpretar las leyes que rigen el caos del Universo.

Vancouver, octubre 2006

“...el asunto no está en mostrar la identidad, sino en actuar desde ella, de dentro hacia fuera. En ser nosotros mismos.” Gerardo Mosquera, “Renovación en los Años Ochenta” en “Déjame que te Cuente: Antología de la Crítica en los 80”, Margarita González, Tania Parson, José Veigas, Artecubano Ediciones, La Habana, 2002, p. 160

“Yet if the underlying seriousness of Tseng’s photographs becomes more evident with the pasaje of time, the deadpan humor

of his work remains as effective as ever. Also holding up well is his prescient exploration of how individuals and cultures interact. While identity politics has become a widespread concern of contemporary artists, Tseng's pioneering forays into the issue remain fresh and relevant.", Grady T. Turner, "The Accidental Ambassador" en *Art in America*, New York, March 1997, p.83

Las expediciones estéticas de Juan-Sí González

Jesús Rosado

Expedición es un vocablo que en el argot historiográfico cubano está asociado, desde hace más de siglo y medio, con tramas punitivas tales como alijos de armas, desembarcos, espionaje, sabotajes, guerrillas, traiciones... Raramente se refiere a su cuarta acepción en el controvertido mamotreto de la Real Academia de la Lengua Española que lo define también como excursión a alguna ciudad o lugar con un fin científico, artístico o deportivo. Y uno piensa, además, que difícilmente la rutina del ciudadano promedio de la isla digiere acciones que impliquen peregrinaje o intervención pública para cumplir determinados propósitos estéticos, estando su mente tan enfocada desde hace lustros en las penurias domésticas.

Sin embargo, las incursiones del performance en el escenario habanero de los años ochenta complicaron el ámbito indócil de las manifestaciones visuales en la isla. Diez años después que el arte conceptual en vivo hubiera alcanzado su apogeo en el mundo, la irrupción de esta expresión se topó con las secuelas de la desinformación en el público y con los esquemas totalitarios. De ahí que frecuentemente fuese menospreciada y ridiculizada y que sus promotores y cultores tuvieran que afrontar descalificaciones por presumible snobismo y hasta sufrir las obsesiones policiales bajo sospecha de “diversionismo” o enemistad hacia el pueblo. Eran tiempos en que el *performer* se convertía en una suerte de refugiado estético en su propio territorio de pertenencia.

Aún así, el performance, gracias a su capacidad multivocal y a las posibilidades de confrontar el entorno a manera de crónica

de la decadencia o de antihistamínico ideológico, fue una expresión que hizo profunda mella en la política del corsé al extremo de que la ira autoritaria castigaría con el encierro a una que otra intervención desafiante considerada desafuero. Un exceso coercitivo que no ha de asombrarnos conociendo que nuestra cincuentenaria autocracia se inscribe en la lista de las que ha convertido un gesto de talento desafecto en cuerpo del delito. Y si no, recordemos el caso ejemplar de Angelito Delgado con su *boutade* escatológica en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales durante la inauguración de El Objeto Esculturado a principios de los 90, que le acarreó una temporada tras las rejas donde, por cierto, el artista continuaría documentando su singular espontaneidad con lo que él llamaría *Papeles del Tanque*, manifiesto gráfico donde quedaría resumido el impacto de los rigores carcelarios en su sensibilidad de artista. Un performance emblemático de los más prolongados y mejor documentados que he conocido.

Entre aquellos prófugos de las ortodoxias estéticas, en la cual la maniobra personal o colectiva se involucraba dentro de la circunstancia para ensanchar convenciones disfuncionales, nos hallamos con el quehacer de Juan-Sí González, un *performer* de los más incisivos en cuestionar la realidad social cubana de esos años. Su intensa participación en Ar-De, la agrupación que protagonizara cáusticas jornadas de arte alternativo en el espacio de G y 23, lo hizo notable como activista de esta relación semiótica entre el propio cuerpo y el hecho artístico. Sus recorridos por zonas francas de la representación metafórica para insinuar las oportunidades de emancipación temporal entre tanta represión y fanatismo político desencadenó el acecho del censor y, por reacción, la paranoia del artista. Como en tantos otros casos, la retroalimentación entre dos pánicos antagónicos, el del verdugo y el de la víctima, desembocó en su salida hacia el exilio para

radicarse definitivamente en Estados Unidos.

Lo conmovedor en su cartografía peregrina es que con el cambio de contexto, Juan-Sí estuvo cada vez más consciente de que su concepto de escenificación y su desempeño corporal seguirían funcionando como alegoría de la problemática que lo circundaba no importara el meridiano en que se relocalizara. Por tal razón, no sucumbió al anquilosamiento y ha acondicionado su porfía estética en torno al poder a la transterritorialidad o como lo afirmaría el crítico Alfredo Triff, “ha trascendido el ghetto político y profesional en concordancia al modelo social y al dato cultural diferente”. De tal modo que el desbordamiento más allá del tema cubano no implica en Juan-Sí su olvido sino más bien su inclusión en la actualización de una actitud crítica, a partir de que la diversidad mediática le ha revelado que Cuba es una derivación de la tensión entre intereses más oscuramente sofisticados.

El ejemplo más reciente de sus replanteamientos expresivos lo pude apreciar cuando presencié el performance *In God's Name (En Nombre de Dios)*, personificación simbolista que incluyó varias sedes y recorridos callejeros en Miami durante la celebración del último Art Basel, en el que con la noción excéntrica con que suele asumir sus caracterizaciones imaginarias, el *performer* se afeitó, se rapó y se uniformó como un militar ficticio con indumentaria castrense multinacional, completando el disfraz con atributos corporativos y religiosos y una máscara antigás, mientras empuñaba como arma un rústico matainsectos con el cual rociaba, a diestra y siniestra, una mixtura exorcizante de licor con pólvora e incienso.

El anfibológico “mercenario” se desplazó por avenidas, *malls*, cementerios, monumentos, plazas públicas y galerías, en una

secuencia transformista donde se mezclaban histriónicamente representaciones tan disímiles como la arrogancia, la ironía y la piedad. El desempeño del *performer* y su mensaje oral en interacción con transeúntes, espectadores e incluso agentes del orden a punto de frustrarlo en el empeño, se erigía en metáfora del ejercicio desmedido de los mandos y en denuncia a la pretensión absolutista de crear una pseudoconciencia de la subordinación. Su aspiración mínima, según nos confesó, era funcionar como detonante subliminal para causar, en oposición a todos esos demonios sociales, alguna sublevación psíquica en el observador. Esa actuación me sirvió para confirmar la reinserción del artista exiliado en las nuevas coordenadas geográficas de la comunicación conceptual, un reciclamiento oportuno cuando el autor se preocupa realmente por la vigencia de su iniciativa artística.

Bajo el influjo de maestros del performance como Brener, Kulik y la Abramovic, estas cruzadas antifundamentalistas de Juan-Sí ya se han hecho habituales a través del país, asimilándose de forma eficaz a la idiosincrasia norteamericana. Sin dejar de ser contestatarias en un nuevo estilo y aún en pos de mayor coacción dramática y espíritu trasgresor con que reforzar la efectividad, las mismas se aprecian logradas en propósito, en articulación visual y en aliento poético. Gozan de difusión y consistencia pues las concibe cíclicamente para distintos espacios de la nación en varias fechas y eventos del año, preparándolas esmeradamente en inglés o para que fluyan bilingües, al tiempo que conservan la frescura que le dota su percepción hispana. Los argumentos varían de acuerdo a la crónica de actualidad o a la incorrección política más candente, en tanto sus reflexiones contienen la ventaja del distanciamiento no nativo en adición a la de haber vivido en dos sistemas diametralmente diferentes. Un *crossover* cultural, político y existencial que en su contrapunto lo registra, más que como aventurero de la estética, en un expedicionario

introspectivo que ha interiorizado cómo enaltecer la épica de la expresión originaria más allá de las entrañables arenas de las que tuvo que partir un día.

Artista contra artista

Sandra Ceballos

(Dedicado a: “Grupo Ar-De”(proyecto parque G y 23), “Arte Calle”, “Aglutinador”, “Referencias Territoriales”, “Memorias de la post-guerra”, Antonia Eiriz, Chago Armada, Ángel Delgado y Tania Bruguera entre otros artistas y proyectos víctimas de la represión)

No son los militares y funcionarios de la cultura los únicos culpables del escrutinio y la violencia deliberada que ataca y aparta a algunos artistas de los medios y sistemas de divulgación, de la legitimación y la historia; tampoco los críticos de arte y curadores los únicos poderosos mecenas que evalúan o devalúan, que elevan o entierran la obra de los artistas. Los peores, los del veredicto lacerante e imperdonable son los propios artistas, que se proyectan los unos contra los otros, que miran con recelo a sus competidores juzgando todo el tiempo sin tolerar los éxitos de aquellos (esta idea se puso en evidencia durante el evento, “Torneo audiovisual” curado por Giselle Victoria para Aglutinador en el 2010). Pero tampoco son todos los artistas.

Para ser justa debo aclarar que existen varios grupos: están los que apoyan moral y conceptualmente, los que elaboran proyectos filántropos (“Artista x artista” del estudio de Carlos Garaicoa, el “PERRO” y “MAM” de Sandra Ceballos y el “Art Brut Project” de Samuel Riera, entre otros) para apoyar a los que no tienen la debida divulgación ni soporte económico que les permita desarrollar su obra. También otros artistas que, de manera privada, han colaborado con eventos alternativos. Existen los que se dedican a su labor personal, pero que tienen la dignidad y la lucidez de no especular con intenciones destructivas contra sus semejantes.

No obstante imperan los que no quieren perder el reconocimiento (medallitas, premios, bienales y becas, etc), los beneficios logrados y el vínculo establecido con el sector oficial cubano, por lo cual adoptan la postura de moralistas inquisidores y jueces de sus colegas, ej. reciente: el atropello y la injusticia cometida contra Tania B. y su “...Tatlin”, las críticas, acusaciones -desprovistas de pruebas (como siempre, hay que creer en el verbo emblemático) -destructivas mediáticas y el oooo apoyo que ha recibido de sus colegas artistas cubanos (muchos de ellos apoyados por ella en otros tiempos) de adentro. Aquí es cuando viene la parte en que recuerdo aquella frase bíblica: “Quien esté libre de pecado, que lance la primera piedra”.

Existen también los que envenenan, con su lengua perniciosa o textos divulgados, los cerebros (claro está) menos fortalecidos, ellos hilvanan meticulosamente sus parlamentos y si es necesario hasta mienten para lograr sus objetivos. Existen los francotiradores aprensivos que, en ocasiones, actúan con seudónimos escudados bajo el “ciber-chisme”, pinchando ampollitas, manipulando las mentes desde la oscuridad, éstos son los que excluyen y perjudican con sus opiniones -tristemente célebres-autosuficientes, dictando sentencia, ostentando con vehemencia un absoluto convencimiento de que han sido “dotados” de “sabiduría-genial”, aparentan ser “humildes misioneros de los desahuciados”, pero realmente son los que no lograron el éxito que tanto deseaban -por sus propias incapacidades mentales y de auto gestión- y envejecieron e intentan arruinar (mediante disímiles actitudes y comentarios rebosantes de maldad) la carrera de sus colegas (preferiblemente los más realizados), o, pretenden hacer zafra saboteando con soberbia y solapadamente a proyectos autónomos, convincentes y altruistas de la categoría de Espacio Aglutinador, claro, que no siempre consiguen su propósito.

Es evidente –según me han comentado muchas personas que han sido testigos de estos comentarios y gestos- que el contenido -de este último grupo- la fuente, el móvil, el fantasma causante de estas pataletas histéricas, no se fundamenta en otra cosa más que en resentimientos, ingratitudes y rencores, frustraciones personales, envidia y hasta discriminación de género. Por suerte, a este limitado grupito, Dios no les entregó poder ni fama, sentido común ni habilidades estratégicas y -afortunadamente para la humanidad- tampoco un ejército equipado con la última tecnología. Este descubrimiento, no fortuito, lejos de ser negativo ha sido enriquecedor para mí, ya que, gracias a estas mentes necróticas que intentan sabotear la cultura cubana, estoy aprendiendo a limpiar mi terreno y a apreciar mejor las justas bondades que me ofrece el camino. Muchas reflexiones han acudido a mi mente, ideas y recapitulaciones que han fortalecido y que alimentan mis actuales ideas y futuros proyectos como creadora y organizadora de eventos.

Uno de ellos:

El PROYECTO G (1988), evento cuya esencia, por fortuna, pecaba más de anarquista que de ortodoxa. En el momento de su efervescencia y éxito -que no se le podrá invalidar- fue víctima también de estos arquetipos, fue subvalorado por un grupo de “artistas/teóricos/geniales” que, en aquella época, fueron los consejeros de la llamada institución arte. Eran jueces que interactuaban directamente con los representantes (Ministerio de Cultura, CNAP y otras instituciones gubernamentales) del gobierno revolucionario cubano, así que decidieron quienes eran los “buenos”, los “mediocres” y los “malos” artistas emergentes de aquella década. Ellos asumieron que tenían la verdad y me pregunto: ¿cuál verdad? ¿cuál es el sistema puramente racional evaluativo (sin contaminantes del subconsciente: vicios costum-

bristas /escolásticos, intereses personales y sensores emotivos traumáticos o no) que puede actuar con justeza con relación al arte? (esta idea se puso de manifiesto en el evento-concurso por sorteo que se realizó en Aglutinador, “Fuerte es el Morro, who I am?” 2009 y el anárquico “Curadores, go home!” 2008)

Ahora algunos de aquellos “cazadores de mediocridad” (los que no regresaron con síndromes depresivos) critican feroz y radicalmente, desde diferentes estados de Norteamérica y Europa -en donde residen hace ya algún tiempo- a esa misma oficialidad y a ese mismo sistema cultural gubernamental cubano al cual pertenecieron activamente (del cual se beneficiaron) y que actuó -en aquella época- bajo su tutela, censurando, reprimiendo y destruyendo al PROYECTO G, a sus creadores y a otros como: el artista Ángel Delgado (performance durante la muestra “El objeto esculturado”1999), “Arte Calle” y el proyecto del Castillo de la Real Fuerza. Asombrosamente, al pasar del tiempo (década del 2000), 23 y G fue y es protagonista de irreverencias y aglutinamientos de adolescentes que dieron crédito, sin saberlo, a aquel movimiento de vanguardia creado en 1988. Su energía y espíritu permanecen latentes, vibrantes, el rumor de aquellos trascendió a pesar de los dictadores y allí se reúnen músicos, poetas, artistas visuales, artesanos, emos, mikis, repas, pijos y frikis entre otros y entre nuevas represiones. ¡Otras voces, también tienen derecho a manifestarse!

Las artes plásticas

POR LA CALLE DEL MEDIO

EL PRESIDENTE DE LA SECCION DE ARTES PLASTICAS EN LA CIUDAD Y MIEMBRO DEL EJECUTIVO NACIONAL DE LA ASOCIACION HERMANOS SAIZ, RESPONDE A UN COMENTARIO DE SOLEDAD CRUZ

Por Rafael López Ramos

El pasado 23 de junio Soledad Cruz publicó un comentario que tomaba como referencia inicial la emisión del programa televisivo Entre nosotros, dedicada al arte en la calle y las acciones plásticas, para analizar, no tanto el programa en sí, como las obras y propuestas a que hacía alusión. Desde un inicio afirmaba que le encanta el arte que polemiza con la realidad, pero que debe hacerlo con los recursos artísticos, dando por sentado que la acción plástica no merece ser considerada parte de tales recursos.

Pero va aún más allá al tratar de demostrar la invalidez de ese recurso, alegando el poco esfuerzo técnico —en su sentido tradicionalista académico— que exige el artista la realización de la obra. En éste un razonamiento muy similar al que seguían los detractores de Picasso cuando afirmaban que cualquiera podía pintar sus "mamarrachos". Hoy la obra del maestro está colgada en museos importantes, y para la gente que no va a la esencia de las cosas ello es suficiente prueba de la genialidad del pintor.

La acción plástica es una opción que no exige tanto un público formado artísticamente —factor que se ha llegado a hiperbolizar como limitante de la comunicación— como un público creativo, dispuesto a la actividad lúdica que presupone este arte. No todas las obras mostradas en el parque de G y 23 eran óptimas en su estructuración del discurso plástico —muchas veces se cometió el error de exponer cuadros, convirtiendo el parque en galería al aire libre— sin embargo, la periodista cita precisamente uno de los ejemplos más logrados, como negativo; aunque su autor no pintó ni dibujó realmente, comunicó al espectador su crítica al uso de la guayabera como símbolo y atributo sublimado de cierta capa social (los funcionarios). Por otro lado preguntaría: ¿es la novedad de una fórmula artística lo que garantiza su validez funcional? ¿es la carta de nacionalidad lo único que la autentica? ¿para ser original el artista debe inventar un lenguaje privado, de uso

exclusivo? De ninguna manera: un concepto artístico puede haber surgido hace 20 años y ser perfectamente funcional en un momento dado, en relación con los intereses del creador y el contenido que pretende expresar.

En otro orden de cosas añadiré que la actual plástica cubana es una activa síntesis del arsenal artístico contemporáneo, sin extrapolaciones mecánicas ni mimetismo y que, precisamente ahora, la plástica se ha vuelto por completo hacia la realidad nacional —aun, que no recurra a la representación de paisajes con palmas, guajiros con sombreros de yarey o mulatas exuberantes— lo cubano contemporáneo ya no es sólo eso y me atrevería a decir que es fundamentalmente otra cosa, en tanto el carácter nacional evoluciona, fluye y se enriquece constantemente.

Otra de las cuestiones aludidas por la periodista me hace pensar que tuvo noticias muy poco fidedignas de lo acontecido en el parque, pues durante las semanas que duró la actividad, allí nadie se exhibió desnudo ni orinó en presencia de los demás, afirmaciones sumamente irresponsables, dado el criterio negativo que puede formar en aquellos espectadores que sólo asistieron un día o no pudieron hacerlo. Eto, más que una crítica al arte, parece un boicot.

Resumiendo, Soledad Cruz recaba a "los verdaderos artistas plásticos" —al parecer considera a estos del parque como una especie de saltimbanquis o algo similar— que "hagan propuestas artísticamente revolucionarias de arte en la calle". Y sucede que la idea del arte en la calle es en sí misma, intrínsecamente, revolucionadora del concepto artístico, máxime esta manera en que lo asumen hoy tales creadores, superando con creces las expectativas elementales de otras experiencias que buscaban una finalidad, no ya lúdica, sino más bien de distracción, como fue el caso de la actividad celebrada en otro parque del Vedado durante la II Bienal de La Habana.

El arte, a diferencia de la ciencia o la economía, es difícil de planificar o controlar estrechamente y sus avatares dependen en gran medida de los del medio en que se desenvuelve el artista. Es por ello que analizar esta experiencia en forma chata y fenomenológica, sería negar de plano su valor y vetar una opción donde lo artístico y lo sociológico se complementan y condicionan de manera esencial.

¿Dónde están las claves de los secretos?

Por Soledad Cruz

Cada vez que alguien quiere disentir de alguna opinión o comentario que no le es afín o con el que no coincide, se ha vuelto un lugar común, asumir una actitud de agredido y entonces hay que ir lógicamente a la riposta.

Rafael López Ramos, presidente de la sección de Artes Plásticas en la ciudad y miembro del ejecutivo nacional de la Asociación Hermanos Saiz, no ha podido resistir la tentación, a pesar de su bien argumentado comentario, de interpretar como un boicot, mi inconformidad, digamos, que de espectadora con cierta información sobre los problemas culturales, respecto a las muy diversas formas de hacer las llamadas acciones plásticas.

Convenzo en que es realmente muy riesgoso poner etiquetas a los intentos de hacer arte, pero lo es tanto para quienes niegan llamémosle, un experimento, como quienes lo afirman a ultranza. Creo que dentro de las acciones plásticas puede haber propuestas que a la larga resulten y otras que el tiempo decantará en su invalidez, de la misma manera en que después que las aguas revueltas retoman su cauce, algunas sustancias flotan y otras se arrastran o son arrastradas por la corriente. En ese sentido me parece oportuno que alguien conocedor de las Artes Plásticas, explicara a los lectores cómo llegó Picasso a pintar lo que algunos llamaron sus mamarrachos, desde qué fases iniciales de la pintura tradicionalista académica evolucionó hasta llegar a revolucionar e imponer su sello particular, sin obviar obras y momentos en que el cuño que ofrece la fama certifica la validez de cualquier trazo.

Estoy enterada de que todas las artes que, en un momento de su desarrollo fueron a la especificidad de sus lenguajes propios, hoy viven un proceso de integración que obliga a replantearse los códigos establecidos, pero supongo que habrá siempre ciertos linderos que impidan que mañana a mí me dé por la pintura y el resto tenga que aceptar como arte los cuatro garabatos que pueda yo plasmar. ¿Cómo podríamos discernir sobre eso? Serían tan amables los accionadores plásticos de explicárnoslo o mostrarnos sus

extensas obras individuales que nos den noticias de su evolución hacia sus actuales propuestas.

A mí por lo menos me interesa muchísimo aprender, conocer todos los argumentos, los presupuestos teóricos y sobre todo la estrategia de un movimiento de esta naturaleza. ¡Estamos todos tan necesitados de entendernos! Porque supongo que todo eso se hará para que nos entendamos mejor, seamos mejores seres humanos y tengamos una comunicación más diáfana.

Puedo haber interpretado mal por muy dispuesta que esté, en tanto miembro del público, a la actividad que presupone este arte. Por eso me gustaría que también me explicaran la salida a la calle con cartelones cuestionando el poder de las mujeres (eso debe querer decir aquello de jabajo la gracia), refiriéndose a los genitales femeninos. Porque en realidad lo que me gustaría deslindar es qué debo asumir como propuesta artística y qué como inconformidad con la administración cultural no expresada en las reuniones celebradas al efecto.

Tengo otras dudas que ruego me sean aclaradas. En estos tiempos de meditaciones, no a la manera de Confucio, porque hay muchas cosas que hacer, he estado pensando entre cómo deben ser los nexos, las relaciones entre la realización individual del artista y su función social, sobre todo cuando se supone que el artista crea conscientemente, al tanto de sus realidades, entre el pueblo y con una voluntad transformadora. Claro, siempre y cuando esos términos no resulten académicistas y tradicionalistas.

Me caen tan mal los funcionarios acomodados e ineficientes —usen o no guayabera—, como los artistas que no se atreven a descaracterizarlos abiertamente, pero absolutizar la imagen de los malos funcionarios en la guayabera, me resulta un recurso ingenuo y parcial, de poca hondura sociológica.

En cuanto a lo cubano contemporáneo coincido en que no es únicamente la palma, los guajiros y las mulatas, es otra cosa que no debe ser reducida a los funcionarios deficientes, también está relacionado con Angola, con los barrios insalubres, el Plan Turquino en la Sierra Maestra, sitios donde muchos todavía esperan porque los artistas les hagan saber que existió un Picasso.

Arte de Cuba pierde el miedo

Por PABLO ALFONSO
Redactor de El Nuevo Herald

Clavada en una cruz de madera, una guayabera blanca extiende sus mangas vacías ante el público aglomerado en un céntrico parque habanero.

En otro ángulo aparece un orinal colgado en la pantalla rota de un viejo televisor, con un letrero que grita S.O.S. Un joven mulato, con una soga al cuello, está sentado enfrente como único televidente. Más allá, otro joven casi se asfixia metido dentro de una bolsa de nilón atada sobre su cabeza. En el último momento logra conseguir el oxígeno necesario. Rompe su encierro utilizando como instrumento liberador un corazón plástico con esta inscripción: "Yo te quiero".

Escenas como éstas aparecen en una nueva cinta de video filmada en el parque G y 23, en el Vedado, hace unos meses, que fue entregada a El Nuevo Herald por fuentes que prefieren mantenerse anónimas.

Filmado con una cámara no profesional, este documental no fue elaborado para el régimen por el Ministerio del Interior. Tampoco llegó al exterior escondida en el portafolio del último desertor.

Los jóvenes del grupo Arte y Calle presentan en su video un arte no comprometido con la cultura oficial, un arte crítico que busca en la calle el lugar de expresión que se le niega en las salas del estado.

Los diálogos entre el público y los artistas hablan de la necesidad de perder el miedo, de respetar el criterio de los demás, de la tolerancia, de "buscar caminos nuevos".

Pero esta búsqueda tiene su precio. Roberto Bermúdez Miguel, miembro del ejecutivo del Comité Cubano Pro Derechos Humanos, comunicó desde La Habana esta semana la clausura de la exposición de G y 23, inicialmente permitida por las autoridades, y la detención de sus organizadores.

Las señales que llegan desde la isla indican que el gobierno de Fidel Castro encara su más seria crisis interna ante la aparente pérdida de credibilidad y confianza de las nuevas generaciones en el socialismo cubano.

Bermúdez se pregunta: "¿Un estado que prescribe una política cultural, pretendiendo asumir un papel rector en la educación estética de la sociedad, no es, por tanto, un Estado que niega el derecho fundamental del público a escoger las obras que éste quiere y debe disfrutar?"

La cúpula dirigente de la revolución está descubriendo con alarma que 30 años de adoctrinamiento marxista-leninista han resultado inútiles.

La llamada moral comunista no funciona. El perfil del hombre nuevo, propugnado por Ernesto "Ché" Guevara, se torna cada día más borroso. Los jóvenes

SABADO 31 DE DICIEMBRE DE 1988
EL NUEVO HERALD

"Más que un problema exclusivamente político es un problema generacional", opina el joven de 30 años Gregorio Peña, ex preso-político que llegó de Cuba la pasada semana.

Peña perteneció al apostolado juvenil católico antes de cumplir ocho años de cárcel acusado de poseer "propaganda enemiga". Salió de la prisión hace un año. Durante ese tiempo se relacionó en La Habana con grupos de artistas e intelectuales. "El proceso crítico que está teniendo lugar en los círculos intelectuales de Cuba es irreversible, y le quita el sueño a Fidel Castro", afirmó Peña.

Los síntomas de la inconformidad son evidentes y se manifiestan en todas las esferas de la sociedad. Hace apenas dos años el gobierno cubano comenzó a recibir las primeras señales de alarma. El propio Castro reconoció por primera vez en su discurso del 26 de julio de 1986 la existencia del desempleo juvenil y la deserción escolar, en una sociedad que se proclama de pleno empleo y educación general.

Después, irrumpieron en las calles las bandas de jóvenes calificados de "antisociales" y aumentó drásticamente la delincuencia juvenil. Como consecuencia, el gobierno creó en cada provincia comités de prevención social al frente de los cuales se encuentra Vilma Espín, miembro del Buró Político.

En la actualidad, los jóvenes ponen en duda las normas y valores de la cultura establecida por el régimen y apuntan sus críticas políticas a lo que señalan como ineficiencias del sistema e incapacidad de sus dirigentes.

Según Bermúdez, lo que sucede "es la expresión sintomática de una crisis de valores, los signos del deterioro moral y político provocados por un sistema autoritario que establece una rígida estructura de prohibiciones".

Rompiendo el silencio de muchos años, la Iglesia Católica de Cuba da señales de una moderada, pero importante participación en la problemática actual. En la Arquidiócesis de La Habana se declaró a 1989 "Año de la Pastoral Juvenil" con el lema "Joven, a ti te lo digo, levántate".

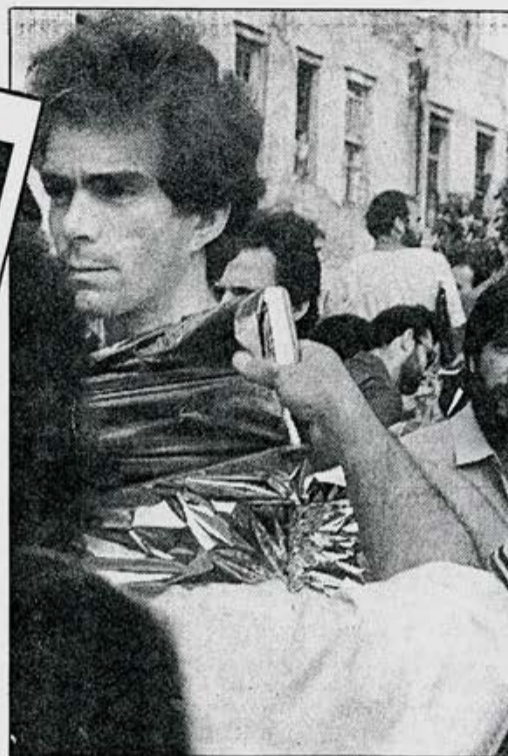
En carta dirigida a los jóvenes, el arzobispo Jaime Ortega señaló: "El joven de hoy no nos pide un quehacer aceptable, nos pregunta más bien: ¿Qué has hecho tú y por qué lo has hecho así?"

Incapaz de ocultar la crisis por más tiempo, la prensa oficial trata de contener la avalancha de descontento.

"Esto no hay quien lo tumbé, pero tampoco quien lo arregle" es la expresión que sintetiza el estado de opinión existente en la isla, según lo expresado en días pasados por el rotativo *Juventud Rebelde*, en un artículo firmado por la columnista Soledad Cruz.

"La calle es una tribuna permanente, la queja, un lenguaje común", admitió. La periodista llamó a los dirigentes políticos y funcionarios del gobierno a "integrar una respuesta franca, seria y convincente para salir bien del bache" y señaló que los jóvenes

Ritual para la disidencia



Por ARMANDO CORREA
Especial para El Nuevo Herald

En Cuba, no todos los intelectuales han sido domesticados. Los artistas no son una masa uniforme. La generación nacida a partir de 1959 ha encontrado los medios, primarios o no, para lanzar otra respuesta al totalitarismo. Hoy, a las 8 de la noche, en el Museo de Arte Cubano se presentará la obra del grupo de creadores Ritual ArDe (arte y derecho), donde los lenguajes del cine y el video se utilizan para enfrentarse sin tapujos y desde dentro, contra la política de la revolución.

Cuando en 1991 se presentaron en el programa oficial de la 3ra. Muestra de Video de la Asociación Hermanos Saiz (agrupación de artistas jóvenes) y recibieron premios del jurado, al grupo de creadores comenzó a cerrarse las puertas, perdieron sus trabajos, fueron perseguidos y se les negó el acceso a los medios profesionales de creación.

En la sala del Museo de Bellas Artes de la Habana, sede oficial del evento, el público se había enfrentado a la irreverencia de cuatro jóvenes: Marco Antonio Abad, Jorge Crespo, Ricardo Vega y Juan-Sí, quienes llevaban a la pantalla las inquietudes de todos: el terror a la verdad, la doble moral, la falta de libertad, la ausencia de un medio de expresión, la persecución y la tortura. Sin dudas, cosecharon el aplauso y la aprobación de un público que era partícipe de un verdadero acto de rebeldía.

La presentación en Miami está organizada por uno de sus creadores quien, en 1991, logró salir de Cuba a Costa Rica. *La Coraza* (1990), un videoclip de tres minutos, abrirá el programa. Aquí la canción de Adrián Morales (del grupo cubano Arte Vivo) es el pretexto

para jugar con las imágenes de un hombre que ha vivido con los fetiches del poder, con una máscara, y es perseguido por su otro yo, en una realidad donde todos somos observados y controlados, donde se niega cualquier espacio para poder expresar una verdad.

El Informe (1990) es una pieza de un solo minuto de duración. La base es una carta de invitación de la Universidad de Miami a los tres artistas a viajar a los Estados Unidos. Por supuesto le niegan la salida y con un juego con la palabra informe e informante (agente de la Seguridad del Estado) se compone una de las más efectivas denuncias, en más breve tiempo, de los artistas.

El Informe logró el reconocimiento de numerosos críticos cubanos, algunos de ellos castigados por haber dado su aprobación. *Ritual para un viejo lenguaje* (1989) y *Ritual para una identidad* (1991) están realizados en cine por Marco Antonio Abad, entonces miembro del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos



(ICAIC). En la primera, Abad utiliza los recursos plásticos para realizar un debate filosófico ambiguo; en la segunda, con la participación de Juan-Sí, el discurso se centra en la crisis del individuo (un hombre que se tatúa en el brazo el número de su carnet de identidad, a la manera de un campo de concentración). Aquí están las claves utilizadas en el proyecto Arte Calle al que pertenecía Juan-Sí.

"El primer *Ritual* fue lo que me permitió conocer a Abad e identificarme con su obra", recuerda Juan-Sí. "En el segundo trabajamos juntos y yo incluí mis inquietudes". Arte Calle fue parte de todo un movimiento de jóvenes creadores en los finales de la década del 80, que buscaban otros lenguajes de expresión. Arte Calle utilizó el *happening* de los 60, el *performance*, para dialogar con un público temeroso a decir lo que piensa, en una zona céntrica del Vedado habanero.

"Yo me forraba de papel plateado hasta asfixiarme, pintábamos contraconsignas, utilizábamos irreverentemente los símbolos patrios en los lugares públicos", explica Juan-Sí. "En ocasiones, nuestro acto parecía una verdadera manifestación de protesta".

Un Día Cualquiera (1991) fue el último trabajo del equipo. Habían sufrido persecuciones, interrogatorios y golpizas por la policía. El terror los unificaba y a otros los separaba. Ricardo Vega no participa en este proyecto. Se suma Ramón García, quien con el corto de video *Sócrates* había recibido, también, reconocimientos en la Muestra de Video de la Asociación.

"*Un Día Cualquiera* no tiene el cuidado formal de los rituales. Aquí trabajamos con una cámara de video 8 no profesional, facilitada por una turista mexicana. Con la misma cámara editamos y la crítica del poder se realizó de manera evidente. Era más importante lo que decíamos, que cómo lo decíamos".

En esta obra, la problemática de los creadores como artistas e individuos en una sociedad sin libertad, es el *leit motiv*. La imagen de Fidel Castro estaba presente, a diferencia de las demás piezas donde la crítica se realizaba metafóricamente.

Es por eso que *Un Día Cualquiera* no circuló hasta que Juan-Sí, en trámites para viajar a Costa Rica, no recibiera el permiso de salida del gobierno cubano. Juan-Sí logra sacar una copia y desde entonces la ha presentado en diversos escenarios.

El día de la golpiza de la escritora María Elena Cruz Varela, Abad fue testigo con una cámara del crimen. Ese día fue detenido y confiscadas todas sus pertenencias. Hoy es un número, el 227143 en la Cárcel del Combinado del Este. Crespo fue detenido días más tarde y es el 1130143 de la Cárcel de Guanajay.

Hoy en el Museo Cubano de Arte y Cultura, 1300 SW 12 Ave., a las 8 p.m. Tel. 858-8006. Entrada libre:

La Coraza (videoclip) 3 minutos. 1990. Director: Ricardo Vega. Música: Adrián Morales. Actor: Jorge Crespo. Edición: Juan-Sí. *El Informe* (video) 1 minuto. 1990. Autores: Juan-Sí, Ricardo Vega y Jorge Crespo.

Ritual para un viejo lenguaje (35 mm. Color) 14 minutos. 1991. Director: Marco Antonio Abad. Actor: Juan-Sí.

Un Día Cualquiera (video. 50 minutos. Junio 1991) Autores: Marco Antonio Abad, Jorge Crespo, Juan-Sí y Ramón García.

"CLINICAL PAGES"

By Giulio V. Blanc

¡Señor Mío! Haz de mí una fuerza de paz, no de desunión por discrepancias estéticas, ideológicas o religiosas. Concédeme el valor sostenido en los momentos difíciles, no me dejes caer en la hipocresía y el miedo ante la censura, la represión y la marginación a que otros quieren someterme por defender mis derechos y mi libertad. ¡Perdónalos!



Jorge Crespo and Juan-Sí González "Con-tensión" street Performance, 23 y G, la Havana, 1988



Juan-Sí González "Un día Cualquiera" Clandestine video (grupo Art-De), La Havana, 1990

El fragmento anterior de una "plegaria" escrita en 1989 por Juan-Sí (el nombre de batalla de Juan Enrique González), en medio de sus finales y traumáticos años en Cuba, resume la vida y arte de este artista. La provocación, el rehusar permanecer en silencio y los actos públicos rebeldes desembocaron en su persecución, censura y prisión. No detención. Como los Dadaístas que vivieron en Zurich durante la insensata masacre de la Primera Guerra Mundial, el artista rechazó patriotismo falso, y los lemas huecos. A cambio de "socialismo o muerte", el lema de Juan-Sí podría ser "patriotismo es humanidad".

En 1991, una exposición titulada "Los Hijos de Guillermo Tell" se inauguró en Caracas. Esta incluyó muchos de los significativos jóvenes artistas cubanos de la "generación de los 1980". Juan-Sí, quien se encontraba en esos momentos camino al exilio, no participó, pero estuvo allí como un fantasma de la libertad, el hijo más joven de Guillermo Tell. El título hizo referencia a una canción popular en la cual los hijos del héroe suizo, quienes están hastiados de tener sobre la cabeza una manzana a la cual dispara su todo-poderoso padre, preguntan si no es su turno para apuntar a la manzana.

Si las revoluciones devoran sus hijos, tarde o temprano son los hijos quienes devoran la revolución. Sirven de testimonio eventos recientes en Europa Oriental, la Unión Soviética... En su cine clandestino, sus "performance" de la calle, sus pinturas, el artista se revela como un hombre listo para disparar a la

manzana sobre la cabeza de cualquier persona culpable de infringir su espacio físico y mental. Tal vez el acto más desafiante de Juan-Sí fué un "performance" dedicado a "palabras tontas, la silenciosa, sangrienta y sagrada oreja de Van Gogh". Se trató de la encarcelación temporal de un grupo de periodistas cubanos, funcionarios del arte y artistas, en una pieza donde fueron forzados a ver y oír una crítica de sus pecados intelectuales. Otro proyecto fué dedicado a los "ciegos y las personas con impedimentos visuales", permitiéndole a los invidentes relacionarse físicamente con el arte y el artista mediante instrucciones en braille. La idea del ojo como un órgano que puede malusarse se encuentra a través de la obra de Juan-Sí: A veces, son los ciegos los que realmente pueden ver.

Juan-Sí y sus colegas de Arte Calle y Grupo Ritual Arte De (el De se refiere a los derechos, derechos humanos) fueron castigados con el ostracismo, recordándoles las palabras del Arzobispo Latimer a su compañero víctima Nicholas Ridley mientras eran quemados por herejía durante el reino de Mary Tudor: "Interprete al hombre, Maestro Ridley, en este día prenderemos una vela en Inglaterra que, mediante la gracia de Dios, espero nunca se extinga". Juan-Sí ha encendido una vela similar.

Juan-Sí ha confesado que si no hubiera empezado a pintar a la edad de los 11 años cuando fué confinado en un reformatorio, se hubiera convertido en un ladrón o algo peor. Al igual que rebeldes como Rimbaud o Genet, o su contemporáneo Reinaldo Arenas (quien salió de Cuba en 1980) el arte llegó a servir de exorcismo. Los "performance", instalaciones y pinturas de Juan-Sí representan una canalización de su rabia e indignación. La rabia puede ser una fuerza positiva si sorprende al espectador, sacándolo así de un estado de complacencia, llevándolo a reflexionar sobre el contexto que ha llevado a tales cosas.

La serie de "Clinical Pages" (Páginas Clínicas) trata sobre el cuerpo y espíritu humano y sobre la necesidad de huir de cualquier tipo de represión. Utilizando ilustraciones de textos médicos, el artista examina la cabeza, el cerebro, los ojos, la boca y los órganos sexuales. Expuestos delicadamente con instrumentos quirúrgicos, estos órganos de la mente y los sentidos yacen vulnerablemente desnudos. Las pinzas y los forceps también pueden verse como instrumentos de tortura. Juan-Sí ha notado que éstas "páginas", y también todo lo demás que crea, son parte de un ritual personal, un mecanismo de auto-cura compartido con el mundo. Se trata de una propuesta humanística, una catarsis para su dolor y un regalo para los demás. ¿Que es el Ojo? Simboliza a "Big Brother", pero también es el ojo de Dios o el tercer ojo místico de las religiones Orientales. Puede ser mal empleado para causar dolor. Mucho Ojo es una antigua admonición cubana con respecto a la necesidad de estar pendientes, de permanecer cautos.

Los triángulos, estrellas y barras de la bandera cubana frecuentemente aparecen en la pintura de Juan-Sí. Allí, la bandera nacional asume un aspecto siniestro. Encerrando una víctima dentro



Juan-Sí González, "Haiku-Tropical" Tempera on paper, 40"x23" la Havana, 1989

de sus barras, la aísla aún más detrás de una cerca de alambre de púas. En cuanto a la paleta y contenido, éstos son trabajos oscuros, y pertenecen al lado de los incubos en el arte Cubano, que incluyen Wifredo Lam, Carlos Enríquez, Agustín Fernández y Antonia Eiriz. Todos estos son artistas expresionistas en sus meditaciones sobre los aspectos trágicos de la psique Cubana: Las utopías quebrantadas, intentos escapistas mortales, la adaptación a una realidad ajena, miedos primordiales. Desde antes de la independencia, Cuba ha tenido que enfrentar problemas como la creación de una verdadera identidad nacional, revoluciones, el terrible desgarramiento del tejido de la unidad fraterna. El arte de Juan-Sí trata estos temas pero también los trasciende; este mensaje lleva implicaciones universales.

La inolvidable imagen del artista envuelto en una tuta plateada mientras bailaba en las calles de la Habana, da un sentido de sofocación. El hecho de que esté vivo y viviendo en libertad en Miami es testimonio de su metamorfosis, desde dicho estado hacia el del hombre libre. Sin embargo, su nuevo estado no ha culminado en una tregua; le ha brindado nuevas energías. La furia de Juan-Sí no es extinguido. Como el Sí enfático de su nombre, la suya es una afirmación a la voluntad de vivir, crear y gritar.

Giulio V. Blanc, Diciembre de 1993

JUAN SÍ

De la parábola del exilio al lugar sin límites

JOAQUÍN Badajoz

A menudo advertimos la apreciación ingenua de que el artista fuera de su espacio crítico natural pueda retrotraer su capacidad polémica, incisiva, al desenvolverse en un *environment* cuyos discursos y el modo de operarlos le son un tanto ajenos. Sin embargo a este juicio se enfrenta la casi general afirmación de que todo arte es en resumen un ejercicio traslaticio: viaje interior y exterior que se complementa con la captura retiniana. Sumatoria de universos, experiencias somatizadas, multiculturalidad, vendrán a engrosar el arsenal simbólico de la imagen, a proponer nuevas sensibilidades, a abrir las búsquedas; y por supuesto, a bombardear y problematizar las lecturas posibles.

Sé que hay artistas que han vaciado su ánfora en un viaje y su obra entonces se ha convertido en un región baldía, trashed, adeudo de un cosmos que se escapa con la memoria. Y en tanto obra de la memoria, sus límites se han vuelto difusos como el recuerdo mismo.

Otros, como el santiaguero **Juan Enrique González**, graduado del Instituto Superior de Arte de La Habana en 1984, y radicado en Estados Unidos desde 1993, han logrado relocalizar sus coordenadas y realizar una atractiva y madura propuesta a partir – precisamente – de esa voluntad crítica. El medio, lejos de neutralizar los fines, los ha sublimizado, dotándolos de una fina percepción.

En la obra de **Juan-sí** hay un expedito antes y un después. Pero el contrabando simbólico entre ambas etapas ha propiciado un intercambio de flujos, una sutil sublimariedad, y ha preservado el carácter subversivo de su obra. Aquel que hacía que “sus proyectos en Cuba –advierte Iván de la Nuez en “Naturaleza como rehén”, palabras en el catálogo de mano de la muestra “Nature as Hostage”, Meza Fine Art, Miami, Enero, 1995- tuviesen una dudosa (casi nula) posibilidad de consumación”.

Aunque su extrema capacidad de trashumancia –ha residido en Colombia y Costa Rica antes de vivir en Miami- le ha catapultado hasta New York, ciudad donde reside en la actualidad, Miami ha sido un terreno propicio y definitorio para reorganizar su discurso y dirigir su mordacidad, su cinismo antistético, su revelación de “náufrago en circunstancias” a destacar los nuevos valores enfrentados y transculturados de una ciudad anglo, afroamericana, hispano-cubana y haitiana. Una ciudad emergente, donde los cánones del arte se han ido armando a partir de un proceso natural de acumulación, en la cual el conservadurismo hispano es todos los días desestabilizado por el cosmopolitismo liberal de ciertas zonas francas del arte como el Boulevard Lincoln Road, y la proliferación de talleres estudios con un marcado carácter experimen-

tal como **Box**, de los artistas Leyden Rodríguez Cassanova, José Reyes y Manuel Ángel Prieres; **Green Door Gallery** del pintor Gary Fonseca y el pintor y fotógrafo Manuel Gerges; **Experimental Art Lab** (ahora llamado **Lab6**) de los pintores Vivian Marthell y Carlos Suárez de Jesús; y **Wallflower Gallery** y **Gallery of the Unknown Artist** del fotógrafo David Haskin, que con una propuesta neoconceptual tratan de batir el predominio del juicio estético de las galerías más conservadoras como el circuito de Coral Gables; todo esto, aunque se pueda ver como experiencias aisladas, va haciendo, aún de forma incipiente, a Miami-Dade un territorio ideal para cualquier aventura de la imagen. Es incierto que Miami sea una ciudad acultural, aunque la “mirada de turista” de ciertos críticos que no se han detenido a recorrerla a cabalidad, la enjuicie como ciudad del **cash** y la **antiestética**. El movimiento inorgánico del arte propuesto por una mayoría de origen hispano que la ha tomado como filtro demográfico, “puerto de tránsito”, o espacio de transición es solo una faceta de voluminoso intercambio artístico y cultural. Este es un laboratorio donde se va formando la prehistoria de una nueva dimensión cultural y algunos –demasiado exigentes- no han tenido ojos para verlo. De esta revelación y sus implicaciones **Juan-sí** ha podido hacer una obra en la que conjuga las potencialidades y narraciones de las diversas facetas de la identidad. Condición identitaria que se escurre, fuga, trasciende, la experiencia egocéntrica del artista.

Tratando de recuperarse de sucesivos cambios de contexto ha ido aprehendiendo la diversidad con un sentido lúdico; y ha ido descubriendo ese entorno, cuestionándolo. Rehén y reverso –si consideramos que un rehén es siempre un elemento intercambiable, un último argumento- definen la práctica de las contradicciones. No es casual que desde esta perspectiva **Juan Enrique González** desmonte las recurrentes estructuras semánticas



Juan Sí. Foto: Alexis Rodríguez-Duarte, tomada del Catálogo Meza Fine Art 1995



advirtiendo las mutaciones y combinaciones de una región particular donde la coexistencia de diferentes idiomas, religiones y costumbres ha provocado una ruptura de las estructuras lingüísticas, entre las que se destaca el "spanglish" o "broken-english". Esto le ha permitido usar la escritura como un instrumento simbólico-recipiente de una cultura traumática.

Su experiencia del diseño gráfico y la fotografía ha constituido la base del iceberg de una obra atrevida, suspicaz, provocadora, que logra cubrir expectativas retinianas y conceptuales. Su manejo impecable de la composición, sus mensajes crípticos y la manipulación iconográfica sobria y equilibrada le permiten facturar instalaciones, ensamblajes, collages fotográficos, pinturas matéricas, de un alto valor estético.

El valor de las piezas de **Juan-sí** no está en su escrupulosidad, sino en su contaminación. Para precaverlo ha reproducido en pequeños cubos de madera que recorren un azadón oxidado este verso: **Beauty is an accidente**. Después de esto todo lo humano vuelve a ser perfectible. Sólo la sangre y la pasión hacen a lo ya visto diferente.

La madurez de una obra puede apreciarse en su economía, Es decir, aunque suene a lenguaje de cantinas, en la administración de los recursos: en el acomodo a un ritual y un estilo. Toda obra lo es, cuando el ojo la atrapa desconfiado y ve que la obra se resiste a ser otra; cuando la imagen devela otro espacio virtual de intercambio donde, luego de superado el diálogo ingenuo, la obra vuelve de sí misma hasta el ojo y lo sorprende dilatado; como un espejo donde la imagen se completa desde la memoria.

Es entonces que la obra produce su energía desplegando toda una capacidad de resonancias y queda como una reminiscencia de la cual el artista es solo su sombra. Invertidos los papeles, abiertas las coordenadas, se completa el exorcismo. Su demonio pasa a nosotros, nos hace confidentes, rehenes de una realidad después de la cual ya no somos los mismos.

Coda

New York es una expedición audiovisual. Le interesa la arquitectura urbana, la vida *undergrown* de una ciudad sepultada bajo otra, su consistencia de ciudad aleph; pero sobre todo sus

contrastes que se hacen más evidentes en las vías subterráneas y las zonas suburbanas que en los altos rascacielos. New York no solo es una ciudad que crece hacia arriba sino que alimenta un desproporcionado sótano sin el cual la vida se congestionaría irremediablemente. Siguiendo un procedimiento elemental del grabado calca los bajorrelieves simétricos de alcantarillas centenarias, las inscripciones de las tapas de registros, claraboyas sobre las catacumbas del metro. En New York su obsesión por el sentido gráfico de la escritura se desborda. Atrapado en el mismo medio que hizo a Andy Warhol dar sentido a la *explayadura* de la imagen, su reproducción masmediática le impulsa la misma furia de deslumbramiento, el sentido de cultura **advertisement**, la intermitencia iconográfica como un recurso de continuidad comunicativa. Trata de llevar a la obra más que el congelamiento, la movilidad. Usa entonces la fotografía como un experimento para apropiarse de una cultura a través de la saturación de la imagen, sus quebraduras, fragmentaciones, violencias simbólicas. Construye modernos mandalas que descubren y manipulan la psicología del anuncio y la propaganda. Produce obras en las que la imagen y la escritura se soportan mutuamente y en las cuales al hacer su testimonio freudiano desnuda e inquieta al consumidor, arrastrado al interior de un complejo sistema de parlamentos, que en la recurrencia se antojan mantras; y poseído por la activación del subconsciente.

La obra de **Juan-sí** es portadora desde sus inicios de ese desgarramiento y manipulación psico-retiniana. Violencia de la imagen que se advierte aún en viejos *performances* de transgresión de espacios, como cuando andaba semidesnudo en un *bodypainting* que le hacía parecer un ser etéreo, un pedazo de cielo recortado en forma andrógina y que transitaba entre la polución y los ruidos de la decadente Habana. Allí la suavidad de tan desconfiable era angustiada; es decir reproducía el principio de denuncia por inversión del mensaje. Era la entronación de la violencia a partir de la agresividad de su completamiento, de su intercambio ambiental y su sugestividad.

Sus breves pero acertadas incursiones en el videoartedocumental advierten su preocupación por el sentido de identidad y pertenencia cultural que ha sido constante en su obra. El tratamiento se aparta de soluciones trilladas. Es constestatorio, agresivo, en cuanto no pasa por alto los fetichismos y lugares comunes. Le interesan los mecanismos que se esconden tras la máscara trasvesti, su teatralidad y su tragedia. La negación y contrabando de identidades, el desarraigo, la persistencia, el exilio y los desplazamientos.

Como hacía en Cuba, más que interesarle el testimonio de una historia oficial descubre la marginalidad, esa zona oscura que el hombre niega y que proyecta veladamente. Por eso su obra más que resentirse con el trasvase hace asentamiento en el lugar sin límites; allí donde el verdadero artista crea desde adentro hacia fuera; allí donde trabaja como en insomnio cualquier obsceno pájaro de la noche.

Auburndale, Southwest. Septiembre 2000.

Joaquín Badajoz

San José, Costa Rica
1ero. de septiembre de 1992



LLAMAMIENTO A LA SOLIDARIDAD INTERNACIONAL

En el mes de noviembre de 1991, en la Ciudad de La Habana, durante la brutal golpiza a que fue sometida la poetisa cubana María Elena Cruz Varela (actualmente presa), fue arrestado el joven cineasta Marco Antonio Abad, quien se encontraba filmando, de manera no oficial, este dantesco suceso.

Un mes después fue arrestado el joven abogado y pintor, Jorge Crespo Díaz, quien intentó asumir legalmente la defensa de su amigo Abad. Ante la imposibilidad de lograrlo, hizo pública su denuncia internacionalmente.

Después de la detención, ambos fueron víctimas de sendos allanamientos, ocupándoseles una copia del documental titulado "Un día cualquiera", filme artesanal realizado clandestinamente por el grupo de creación "Art-de" ("Arte y Derecho") del cual son miembros. Este documental ha sido considerado por la policía política y su cuerpo jurídico como "un atentado contra la integridad política y moral del Jefe de Estado, Sr. Fidel Castro, y contra el orden social del gobierno socialista cubano".

Al cabo de 10 meses de encarcelamiento, bajo rigor severo, en las cárceles del Combinado del Este y de Guanajay en la provincia de La Habana, junto a presos comunes, esperan por ser juzgados un día cualquiera, siendo ya dada oficialmente la petición fiscal de 15 años de privación de libertad.

Consideramos que en Cuba la represión a todo vestigio de libre expresión, asociación u oposición se ha hecho sistemática y creciente, y sabemos que en las cárceles del régimen los objetores de conciencia son sometidos a un trato inhumano. En consecuencia, porque creemos en el derecho de todos los hombres a la libre expresión y la creación artística, y porque creemos justa la defensa de la integridad de cualquier ser humano que manifieste su voluntad de pensar y opinar, al margen de cualquier ideología, hacemos este llamamiento a la solidaridad internacional.

Los abajo firmantes solicitamos del gobierno cubano que ponga en libertad a Marco Antonio Abad y a Jorge Crespo Díaz.



PERFORMANCES

Eventos callejeros en la Habana,
desde 1987 hasta 1990

g r u p o

art d'E

Eliseo Valdéz ▪ Jorge Crespo ▪ Juan-Si González
Ricardo Vega ▪ Marco Abad ▪ Ramón García

Colaboradores: Santiago Saíz, Adalberto Roque, Reinaldo Batista,
Amaury Suarez, Adrian Morales, Cesar Ernesto González, Julio Marti-
nez, Alejandro Robles, Frank González y muchos, muchos otros.....

Ar-De (Arte y Derecho) trabajaba en todos los espacios posibles, en galerías de arte, en inauguraciones de eventos, en casas de amigos, irrumpían con su trabajo desafiante. Trabajaron con la fotografía, varios medios gráficos, las instalaciones, el cine casero y por supuesto, siempre con sus propios cuerpos como instrumento esencial. Nada los detenía, aunque sabían que su camino iría directo al calabozo.

Roberto Madrigal