

La institución emergente. Entrevistas

Open Studio III

Mailyn Machado

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

© Mailyn Machado, 2018

© Almenara, 2018

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-30-7

Imagen de cubierta: Osvaldo González (2015): «Donde reposa la mirada». Óleo sobre lienzo, 200 x 150 cm. Cortesía del artista.

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

Epílogo	7
ESTUDIO FIGUEROA-VIVES	
Cristina Vives: Estudio es lo que sigue pareciéndose a la realidad	13
Estudio Figueroa -Vives / Embajada de Noruega en La Habana: Exposiciones 2014-2017.	31
ESTUDIO DE ALEJANDRO CAMPINS	
Alejandro Campins: Los talleres de pintura	41
Taller de infracciones pictóricas	59
ESTUDIO DE HENRY ERIC HERNÁNDEZ Y CELIA-YUNIOR	
Henry Eric Hernández-Celia González: Transdisciplinariedad. Arte y Ciencias Sociales.	67
Notas de presentación para un taller <i>in progress</i>	79
ARTE CONTINUA	
Lorenzo Fiaschi: Anclados en el territorio	85
Arte Continua Habana. Exposiciones 2015-2017	95
EL APARTAMENTO	
Christian Gundín: Salir al mundo	103
El Apartamento: Exposiciones y ferias de arte, 2015-2017	117

Estudio Figueroa-Vives



Vista de la exposición *Light es luz*, diciembre de 2014. Alexandre Arrechea, 2014.
Cortesía del Estudio Figueroa-Vives.

CRISTINA VIVES: ESTUDIO ES LO QUE SIGUE PARECIÉNDOSE A LA REALIDAD

La mutabilidad ha sido uno de los rasgos fundamentales del Estudio Figueroa-Vives. Desde su activación en los años setenta, la familia ha modelado los formatos de trabajo en función de sus residencias y la realidad social correspondiente. Este espacio ilustra las diferentes facetas del taller doméstico de la Revolución y su relación con el sistema de la cultura.

El Estudio Figueroa-Vives se ha convertido en uno de los espacios más importantes en el panorama artístico cubano.

¿Tú lo sientes así?

Absolutamente. Creo que están desarrollando un trabajo sistemático de gran valor.

Yo creo que estamos haciendo un trabajo serio y por momentos muy tenso, porque aquí las relaciones de todo tipo, y sobre todo en el terreno de las ideas, pasan ante todo por el tamiz de la política. Entonces, lógicamente, hay momentos de mayor observancia, por decirlo de alguna manera: qué está haciendo la gente, con quién se reúne, con quién colabora, qué tipo de auspicios recibe, hacia donde enfoca sus proyectos. Eso no es noticia: todo se mueve al vaivén de la política. Siempre ha sido así.

Me gustaría que repasáramos los orígenes del estudio. ¿En qué momento comienza a funcionar y bajo qué sombrilla legal —de existir alguna en aquel entonces?

Nunca ha existido una sombrilla legal. Como estudio, nunca se llamó así. Ese concepto no existía. Simplemente era la casa donde vivíamos. Quien en realidad empezó a hacer de aquella primera casa un espacio de debate de arte, de reuniones entre artistas, de generación de proyectos, de

organización de exposiciones cuando se podía, e incluso de dar clases, fue [José A.] Figueroa. Él era entonces un joven artista que se había quedado solo en una casa en 17 entre K y L, en El Vedado, un espacio muy sui géneris, o sea, un apartamento moderno absolutamente vacío de muebles, porque se los había «comido» todos para vivir, como solía decir y como correspondía a una persona que se había quedado sola en este país. Vivía, eso sí, rodeado de artistas del mundo del teatro, del cine y la fotografía que fue lo que después definió su carrera y también la mía. Ahí había un caldo de cultivo al que yo me sumé. Cuando yo llego a esa casa, en el año 77 o 78, que nos casamos, con veintidós, veintitrés años, graduada de la escuela de Letras, me encuentro exactamente el ideal de lo que yo pensaba que tenía que ser un espacio para el arte. Es decir, un sitio donde se reunía gente del mundo de la cultura –y no estoy hablando sólo de las artes plásticas–, y donde se pensaba todo el tiempo en términos de arte, aún con las dificultades que en ese momento había para pensar en un proyecto independiente. Ese espacio me permitió aprender. Primero en aquella casa y luego haciendo el libro *Memoria: Cuban Art of the 20th Century* con mi colega José Veigas. Esas fueron mis dos grandes escuelas, fuera de la escuela de Letras, por supuesto.

Cuando empecé a trabajar en el año 84 en la Dirección de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura, aquella era una institución de arte muy diferente en estilo, en concepto, en perspectiva, en inteligencia a la que es ahora, que es muy penosa, por no usar otra palabra, y lo que hice fue desarrollar toda esa idea que tenía. Es una cosa muy diferente manejar una galería, o manejar una institución, o un proyecto artístico cualquiera, si tú no conoces cómo vive, cómo piensa un artista, cómo se crea el arte. Y yo tuve esa experiencia primero. Empecé a vivir con un artista, rodeada de artistas de muy diversos campos del arte, y empecé a entender cómo se generaba el arte. A partir de ahí me sentí mucho más preparada, no teóricamente, sino en la práctica, para saber cómo mover un proyecto, cómo dialogar con un artista.

Cuando llegué a la institución Arte en ese año 84, justo dos meses antes de la primera Bial de La Habana, vi por dentro cómo se desarro-

llaba la primera dirección de la Bienal –que debo insistir, fue concebida y organizada por el Ministerio de Cultura y no por el Centro Wifredo Lam que no existía entonces–, yo combiné dos cosas: lo que traía como ADN de la vida real viviendo veinticuatro horas en una casa de artistas y lo aprendido en la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana, con una nueva manera de ver institucionalmente el arte. Allí fue donde realmente empecé a organizar todas esas experiencias. Porque a pesar de todo lo que se dice, y a veces lo dicen los propios artistas olvidando lo que fue la institución Arte en la década del ochenta, la institución no era un paraíso porque nunca podría serlo, pero fue bastante cercana a lo que debía ser una manera de entender a los artistas, y de entender cómo debía ser un curador, alguien que se dedicara a trabajar con y para el arte y sus creadores. Honestamente, todo lo que aprendí entonces y lo que transmito hoy, incluso la manera en que vivimos como Estudio hoy, es lo más parecido posible a lo que heredé de esos años ochenta, entre el 84 y el 90.

¿Durante todos esos años estuviste vinculada al Ministerio?

Sí, primero a la Dirección de Artes Plásticas, que era la organización que existía, dirigida por Beatriz Aulet. Después en el 89 se crea el Consejo Nacional de las Artes Plásticas con Marcia Leiseca a la cabeza. Las instituciones se empiezan a organizar. Es un momento de institucionalización diferente al del 76, políticamente muy diferente. Se intentaba dar autonomía, real autonomía, a las instituciones, y definir perfiles de trabajo para cada una: el Museo Nacional de Bellas Artes, el Fondo Cubano de Bienes Culturales, se creó el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, todos aglutinados en el Consejo de las Artes Plásticas por consenso, no por directiva –algo que hoy es impensable. Era simplemente un Consejo colegiado, y cada una de las instituciones tenía su independencia. Yo estuve ahí hasta el 90. Después de *El objeto esculpurado*, aguanté unos meses más a ver qué iba a pasar, hasta que me fui.

Esa primera etapa de colaboración y convivencia de la casa de 17 y K como centro de arte, me recuerda el proceso de formación de Volumen I, una

especie de conspiración que se formaba en la vivienda-taller de arte, y que a veces lograba insertarse en el espacio institucional a través de una exposición.

Sí, hay una acción que tiene que ver con el individuo y con la vida diaria, y que no tiene nada que con ver con los dictámenes de una política, y eso es lo que al final hace la naturaleza del arte. No es a la inversa. La naturaleza de las artes visuales, como la de cualquier creación, es una naturaleza privada. Eso después entra y se trata de insertar dentro de una estructura. Pero esa estructura tiene que estar hecha en función del arte y no a la inversa. Yo sí creo, porque lo viví, que en los ochenta –aunque muchos artistas olviden y hablen en términos absolutos– hubo una institución Arte que trató, dentro de la estructura política del país y el organigrama de poder, de desarrollar el arte en función de la creación y el artista, no en función de administrativos ni de instituciones. La institución tenía que moldearse en función de eso. O sea, había un nivel de prioridades.

Ese era el proceso en el que funcionaba nuestra casa en los años ochenta. Estaba la labor que yo hacía en el Ministerio, la que me tocaba, y que iba trasladando también a la casa. El estudio tuvo su génesis con una generación de artistas e intelectuales a la que me sumé, porque yo era mucho más joven, pero luego empiezo a sumar la generación con la que yo trabajaba desde la institución. Entonces, nuestra casa se convirtió en un espacio de intercambio entre generaciones y muy diferentes campos del saber y del hacer. Porque ahí se mezclaban, como te comentaba, el teatro, las artes visuales, la música, el cine y la fotografía –que nunca ha llegado a ser parte total del sistema de la plástica, siempre tiene como un *handicap* extraño.

El primer grupo de artistas con los que empiezo a trabajar de manera independiente, dentro del estudio, de la casa –Los Carpinteros, Fernandito [Fernando Rodríguez], Raúl Cordero, Tania Bruguera, Ibrahim Miranda, Belkis Ayón–, comienza a conocer a Korda [Alberto Díaz Gutiérrez], por poner un ejemplo, y este, a establecer un diálogo con ellos. Comienza a vincularse con la fotografía, y las generaciones anteriores de fotógrafos, o empieza a relacionarse con cineastas, con gente del



Vista del Estudio Figueroa-Vives. Alexandre Arrechea, 2018. Cortesía del Estudio Figueroa-Vives.

mundo del teatro. La casa realmente siguió siendo casa, nunca se llamó estudio, pero se iban mezclando sus funciones como espacio para, entre otras cosas, la representación de artistas, la comercialización del arte, y la creación de proyectos.

¿Cómo llegan de ese momento genésico al espacio y formato actuales?

Nos mudamos a la calle 21 del mismo barrio de El Vedado. Donde estamos ahora. Primero me mudé yo al piso de abajo pero vivíamos todavía en 17, manteníamos la casa original como un espacio de visita, pero ya teníamos un segundo lugar donde poder tener más obras, y con esa estructura donde no hay muebles y donde se puede ver arte, única y exclusivamente arte.

¿La otra casa conservaba la misma disposición?

Botamos todo. Lo único que permanece de aquella casa es esta mesa redonda donde estamos ahora sentadas. Esta mesa es genésica, como

dices tú. Alrededor de esta mesa se han discutido todas las cosas importantes que han tenido que ver con nuestra vida y nuestros amigos en los últimos 40 años.

En realidad la palabra estudio la asumimos hace bien poco.

¿Y por qué se deciden a usarla?

Muy sencillo. En 2014 empezábamos a colaborar con la Embajada de Noruega, nuestros vecinos. La Embajada tiene su logo y nosotros no teníamos una denominación. ¿Quién invitaba a las exposiciones?, ¿la Embajada de Noruega? No. Invitábamos nosotros en colaboración con ellos. ¿Y cómo nos íbamos a llamar? Entonces decidimos usar esa palabra que es muy manida, pero estratégica. A falta de otro término, estudio es lo que sigue pareciéndose a la realidad. En esta colaboración con los noruegos, nosotros asumimos abrir cada tres o cuatro meses una exposición, y abrirnos un poco más al público. Siempre hemos estado abiertos al público, pero hacerlo con inauguraciones, como haría una galería, eso lo empezamos a hacer a partir de ese momento, y necesitábamos llamarnos de alguna manera. Pero lo hemos hecho de forma muy...

¿Informal?

Sí, porque ni estamos apurados, ni tenemos un programa. A nosotros lo que más nos interesa es que permanentemente esté lleno de arte, del arte que nos interesa. Que cada artista que cree una obra nueva y tenga una idea nueva, y que nosotros queramos invitar, venga y tenga su espacio. Digamos, están los artistas históricos, y a veces nos interesa que esa obra nueva conviva con los históricos e invitamos al creador. Vamos moviendo las obras con independencia de que se inaugure o no una exposición.

O sea, aparte de las inauguraciones que se realizan cada tres o cuatro meses el espacio se mantiene activo.

Permanentemente

Esa era otra de mis interrogantes, qué pasaba entre exposición y exposición, o entre inauguración e inauguración.

Pasa lo que toda la vida pasó, por más de veinte años. Esta es una casa que está todo el tiempo abierta. Abierta previa cita porque es un

sitio donde vivimos y que no lo gestiona nadie más que la propia familia que somos tres: Figueroa, Cristinita [Cristina Figueroa] y yo. Eventualmente, le pedimos a una graduada de Historia del Arte que nos asista para poder mantener el estudio abierto y hacer visitas guiadas entre la Embajada y el estudio. Por eso te digo que este sigue siendo el mismo estudio de hace aproximadamente veinte años. Recorriendo la historia, nos dimos cuenta de que fue en el 94 que empezamos a asumir ese rol, y decidimos llamarle así, estudio, aunque fuera privadamente, porque en ese año fue la última gran experiencia, mala experiencia, de intento de colaboración con la institución.

¿En qué consistió esa última experiencia?

Fue el proyecto *Les Allumés*. La ciudad de Nantes había estado trabajando con el Ministerio de Cultura, y con diferentes especialistas, institucionales o no, para hacer un proyecto allí. Era un evento que ellos venían realizando desde siete años antes: siete ciudades, siete años. La última de esas ciudades iba a ser La Habana, y la ciudad de Nantes iba a «llenarse» de La Habana. Para las artes plásticas, por primera vez, me contratan individualmente como curadora, y por un año estuvimos organizando las exposiciones que eran siete u ocho. Era un proyecto muy lindo, además había música, teatro, algo que los organizadores iban manejando con el Ministerio de Cultura y con las diferentes agrupaciones. Y por razones políticas nos quedamos todos con las maletas hechas sentados en la terraza de 17. Íbamos a salir para el aeropuerto y nos dijeron, cancelado Nantes, por parte del Ministerio de Cultura. Abel Prieto, que en aquel momento estaba en su primera etapa como ministro, lo canceló porque se enteró de que para los paneles de literatura habían invitado a intelectuales de aquí y a intelectuales cubanos de Miami. En esa época, año 94, era insospechada esa relación. Después de un año de trabajo, nos quedamos todos con obras enviadas, espacios esperando por los artistas para dar los últimos detalles e inaugurar. Fue el momento en que me di cuenta de que no podíamos confiar en la institución, porque la institución siempre, por encima de cualquier valoración, iba a responder políticamente. Aquel fue nuestro último intento y ahí dijimos, a partir

de este instante haremos lo que podamos. Por eso planteamos octubre del 94, que fue el gran descalabro, como el momento en que decidimos que la casa, íntegramente, iba a ser para trabajar con los artistas y todo lo que pudiéramos hacer. Sin confiar más, absolutamente independientes. Con mucho espíritu de colaboración, sí, siempre que nos lo han pedido, pero sin depender de sus dictámenes. Hubo momentos en que se pudieron hacer más cosas, en otros, menos. Todo tiene que ver siempre con la política, pero el espacio ganado también tiene que ver con la constancia, la tenacidad, y con el prestigio que la casa fue teniendo. Estamos hablando de una obra muy sólida, como es la obra y personalidad de Figueroa, unida a mi empeño de tantos años de trabajo con la mayor integralidad y profesionalismo posibles, y después con la incorporación de nuestra hija, de la nueva generación. Estamos hablando de tres niveles generacionales, unidos por una misma causa. Es bastante difícil arremeter contra eso, porque hay demasiado trabajo hecho.

Este nuevo tipo de colaboración que han comenzado a desarrollar con la Embajada de Noruega, empieza por la vecindad.

Sólo fue por eso, por vecindad, no hubo otra razón.

De esa vecindad ha resultado un formato de producción diferente, tanto para la casa como para los espacios emergentes en general. ¿Qué le ha aportado al estudio este nuevo esquema de trabajo y cómo ha afectado su independencia?

No ha afectado la independencia en lo absoluto. En primer lugar los noruegos no son especialistas en arte cubano. Lo que sí tienen es una idea muy clara, como país y como misión diplomática, acerca de su función que ellos definen como sitio de transparencia, sitio de apoyo al arte y la cultura, y sitio de apoyo a la diversidad. Esa es la política del país. Noruega es, probablemente, uno de los primeros países en asumir la diversidad en todo sentido como base de su desarrollo, empezando por su constitución. Es un país que tiene muy claro en sus representaciones por el mundo lo que quiere hacer. Buscan dónde está el talento y en qué medida pueden ayudarlo. En las artes plásticas cubanas, hacen muchas



Vista de la exposición *GlitchMix, not an error*, marzo de 2017. Marx Amerika, 2017. Cortesía del Estudio Figueroa-Vives.

cosas, apoyan a muchos artistas en sus proyectos individuales que al final se exponen en las instituciones, aunque las instituciones no le den los créditos a la Embajada con una doble moral flagrante. En términos de su espacio, nos invitaron a utilizarlo y pensamos que era ideal porque podíamos desbordar un poco más nuestra acción.

Cuando no se hablaba de proyectos comunitarios hace tres o cuatro años, estábamos nosotros abriendo nuestros espacios interiores hacia el exterior. No se trata de una campaña populista de llevar el arte al pueblo, que muchas veces se convierte en un despropósito de las políticas culturales. Se trata de que si el arte está ahí, vengan a él si lo quieren, cuando lo necesiten, y eso tiene que ver con otros niveles de integralidad de un país: cultura, educación, desarrollo.

Según nuestra experiencia, los noruegos no intervienen en una evaluación de arte. Pero sí saben escoger a las personas que pueden asesorarlos.

Por lo tanto la independencia sigue siendo absoluta. Proyecto que les presentamos, proyecto que estudian y aceptan favorablemente. Les propusimos hacer un ciclo de temas y organizar exposiciones sin una nómina fija, porque nosotros no somos una galería y no tenemos una nómina de artistas, sino que trabajamos según proyectos. Lo que hicimos entonces fue pensar en qué temas podrían ser interesantes poner en discusión e invitar a los artistas que estuvieran trabajando sobre ellos como parte de sus investigaciones. Esos temas deben plantear siempre una relación de interés mutuo. De ahí surge la serie de exposiciones que hemos hecho hasta hoy: Conectividad, colaboración, publicidad, pioneros en el mundo digital, la nueva visualidad a partir de los emprendedores (no los emprendedores de los paladares, sino los emprendedores dentro del arte, dentro de las tecnologías, los nuevos medios). Hemos ido abordando temas. El que hicimos con Mark Amerika, el artista norteamericano, lo curó Cristina [Figueroa]. Básicamente, tenía que ver con los orígenes del arte digital, ejemplificados por Amerika y cómo su obra podía ser interpretada aquí y relacionada con el trabajo de Fidel García y Yonlay Cabrera a quienes invitamos. El de la publicidad fue muy interesante. Habíamos pensado en la fotografía en función publicitaria y partimos de Korda, pero del Korda que nadie recuerda o conoce, el de sus primeros anuncios comerciales en el año 54. Casi no incluyó obras originales porque no existen, y la instalación era a partir de fotocopias de lo que aparecía en la prensa de esa época. Eso se convirtió en una fuente de investigación interesantísima. A partir de Korda dábamos un salto para ver qué pasó en los años setenta con la *Revista Opina*, y qué pasó en los ochenta con el mercado del campo socialista y el estilo del CAME, cuando se solicitaba publicidad para los productos hechos en Cuba para vender en el mercado socialista, y así hasta llegar a la actualidad donde la incipiente actividad privada incita a jóvenes fotógrafos como Titina a hacer fotos de publicidad de productos inexistentes o a crear un estilo propio para un futuro previsible cuando pueda hacer las campañas a las grandes marcas internacionales, cosa que aún no ha ocurrido.

Cada exposición, aborda un tema que nos parece que hay que tocar porque es de extrema actualidad y no es de los que toca la institución, y porque no es el rol de las galerías comerciales. Cada cual tiene un rol y como nuestro estudio siempre fue una casa de debate, eso identifica también nuestra programación. No hacemos en diciembre una exposición vendible pensando en que el coleccionista de Art Basel Miami se da un brinco desde allí, por tres o cuatro días, con sus galeristas. No nos sale. De hecho tampoco, y te lo digo con franqueza, formamos parte de los circuitos a los que algunos especialistas llevan a sus grupos simplemente porque no damos comisiones por venta, eso es un principio para nosotros. No funcionamos para eso. Si de eso dependiera nuestra vida, preferimos no hacerlo. Formamos parte del circuito que nos conoce. A lo mejor te parece muy absoluta la manera en que te lo digo, pero es la manera en que aprendí y asumo mi rol. Siempre he dicho que vender arte es una cosa fabulosa y se produce como resultado de todo lo demás. Prefiero hacer todo lo demás y que se produzca la venta, y no trabajar con el proceso inverso. No sé cómo tú lo ves.

Creo, como tú, que cada cual tiene un rol. Y en el contexto actual hay muchos estudios de artista que han empezado a mutar hacia otras funciones, a cumplir otros roles, a partir, en ocasiones, de la venta. El Estudio Figueroa-Vives me parece excepcional porque desarrolla una forma de producción diferente que, junto a su enfoque de trabajo, le ha permitido acercar su formato a lo que debería ser un centro de arte.

Como mi formación profesional tuvo una base institucional, en el mejor sentido, y eso lo trasladamos a la casa, este sigue siendo un centro de generación de proyectos e ideas. La Embajada de Noruega ha sido muy generosa dentro de sus posibilidades. Cada uno de estos proyectos dispone de un presupuesto que nos permite ayudar a los artistas a que hagan la obra, a producirla. El toma y daca que utilizamos una vez como título de nuestra segunda exposición, no tiene nada que ver con comercio, es un puro acto de creación y de colaboración.

De dónde salen todos los libros que se hacen desde esta casa, nuestra actividad editorial. Por supuesto, hay que buscar patrocinio, pero los libros se hacen aquí. En la casa se investiga, se discute con los artistas, se diseña, se buscan los fotógrafos, los traductores, se hace toda la estructura. Entregamos el proyecto terminado a una editorial a la que por supuesto hay que pagarle y hay siempre un *sponsor*, alguien que apoya la obra del artista y puede hacer posible que el libro exista. Pero como proyecto, se hace en esta casa; se genera desde esta mesa.

Esto no es una galería, esto tiene otro formato. Pero también se vende arte y se vende muy bien. Últimamente no. Últimamente está todo muy deprimido. Me atrevo a decir que quien te diga que vende mucho, es porque está vendiendo muy barato.

¿Ha habido un decaimiento de las ventas en los últimos tiempos?

Lo hay, pero tiene que ver con todo, con el mundo en general, con la incertidumbre. Y también con los cambios en las formas de trabajar con el arte. Algunas galerías internacionales toman a determinados artistas y comienzan a lanzarlos con posibilidades que las galerías o los espacios nacionales no tienen. Pero eso es otro tema. Hace ya muchos meses que la acción económica es baja en cuanto a venta de arte y, en cambio, nuestro estudio sigue produciendo. Sigue produciendo libros, sigue produciendo proyectos, porque no se trata de una galería que depende de las ventas, se trata también de un trabajo curatorial. El trabajo curatorial de Cristina, el mío y, por supuesto, la ascendencia de la obra de Figueroa que sigue siendo la génesis del espacio y de buena parte del interés internacional. El apoyo de Noruega es sólo con las exposiciones, no hay otro tipo de apoyo, ni salarios ni nada, eso no existe, y eso es lo que nos hace muy independientes.

Los proyectos conjuntos con la Embajada de Noruega implican también una colaboración espacial. Esta es una forma totalmente inédita de la colaboración con las sedes diplomáticas, que desde finales de los años noventa habían comenzado el apoyo financiero, pero centrado en sus propios espacios, como fue el caso del Centro Cultural de España, o en la producción de obras.

Los españoles lo hicieron un poco, pero depende mucho del carácter de la persona que dirige la parte cultural. Hubo un incremento fuerte de utilización del espacio de la Embajada de España con los «Jueves de embajada» y también durante las bienales, y algunos otros momentos del año, usando sus espacios diplomáticos como lugares de exposición. Pero este formato de colaboración con los vecinos noruegos no se había hecho antes, que sepamos. Desde hace cuatro años tú vas a esta Embajada y siempre vas a encontrar arte, según un criterio curatorial.

Es decir, que se intervienen los dos espacios para las exposiciones y ambos permanecen intervenidos hasta el próximo evento.

Se intervienen los dos espacios todo el tiempo, y no dependen necesariamente de una exposición. Y siempre están abiertos.

Desde el momento en que empiezan a utilizar la nomenclatura de estudio, ¿lo emplean también como firma de todos los proyectos que genera la casa? ¿Los proyectos de exhibiciones en otros espacios y los editoriales salen bajo esa firma?

Para todo. La última exposición que hicimos en Art Basel Miami, *Q&A. Nine contemporary Cuban artists*, que se mostró primero en Washington, D.C. [Miami Dade College Museum of Art and Design, 30 de noviembre de 2016-15 de enero de 2017], recibió una crítica muy interesante que señalaba que por primera vez aparecía una muestra en Estados Unidos auspiciada por un estudio privado cubano llamado Figueroa-Vives.

El próximo proyecto que inauguraremos en octubre se llama *Mutaciones*, lleva nuestro sello curatorial pero no nos involucra sólo a nosotros. El Centro de Desarrollo nos había invitado a ser parte del próximo Salón de Arte Contemporáneo que tiene como tema la colaboración. A mí me parecía más que lógico y les presentamos un proyecto. Alrededor de la casa, entre las calles H e I, y 15 y 21 (estamos hablando de escasamente tres o cuatro cuadras a la redonda) existen: una sede diplomática que ofrece su espacio para el arte y logística de apoyo para la producción de arte; un estudio como el nuestro; un taller de artista, el del Pollo

[Michel Pérez]; El Apartamento, recién mudado para 15 y H; y la Galería Villa Manuela en H y 19. Es decir, una galería privada y una galería institucional. En total cinco espacios en muy pocas cuadras. La idea de *Mutaciones* era intercambiarnos los roles. Nosotros íbamos a hacer una exposición en Villa Manuela, Villa Manuela nos daría uno de sus proyectos para exponerlo en nuestro estudio, el Pollo nos cedería su taller para intervenirlo y él exhibiría lo que quisiera dentro de la Embajada. Uno de nuestros artistas iba para El Apartamento, y uno de El Apartamento, que nosotros seleccionaríamos, iba a venir para aquí, y con la inauguración cerraríamos un circuito.

Un circuito que ya existe, pero que no es reconocido.

Que existe, pero no dialoga o dialoga poco. Nosotros dialogamos pero, por ejemplo, el Pollo nunca abre su taller. Él ahí pinta, no se abre al público, y lo estamos forzando a venir para acá. Lo que una galería



Proceso de creación del grafiti de Luis Casas para la exposición *Mutaciones*, octubre de 2017. Cortesía del Estudio Figueroa-Vives.

privada jamás haría, que es dar uno de sus artistas, yo lo intercambio con uno de los míos —que no es tan mío porque es un estudio que trabaja por proyectos, no sólo por nómina de artistas representados— y todo ello sin los conflictos de intereses que habitualmente tienen los gestores. Todo estaba muy bien, pero finalmente la institución no acepta a la Embajada, no quiere a El Apartamento. No pueden dialogar. La institución tiene prohibido dialogar con ellos. Bueno, lo sentimos mucho, pero lo vamos a hacer. No vendrá Villa Manuela, no podrá entrar. Los otros cuatro sí lo vamos a hacer, y es un verdadero proyecto de colaboración. De autorreconocimiento y de intercambio¹.

El circuito contemporáneo del arte cubano termina por dejar fuera a los elementos institucionales porque estos no están dispuestos a perder su hegemonía y compartir una red más heterogénea que ya no los necesita para activarse.

Pero es una red que no está legitimada legalmente.

Su legalidad quizás sea su único punto débil, porque en lo que a gestión se refiere ese circuito está dejando ver la obsolescencia de los mecanismos de las instituciones estatales.

La institución se está quedando atrás. Es una pena. Ese es el tipo de proyecto que genera este espacio. Poco de lo que se expondrá estará a la venta, serán obras en proceso, películas aún no terminadas, etc. Eso es lo que estamos generando para ese proyecto. Ojalá que podamos hacer todo lo que tenemos planteado. ¿Qué galería de arte hace eso?

¿O qué centro de arte en el país?

Pero a veces no depende de las personas que lo llevan. Depende de una estructura institucional muy fuerte.

Y cada vez más rígida.

¹ *Mutaciones* abrió al público el 13 de octubre de 2017. Hasta el mes de noviembre el evento activó un circuito integrado, además de por el Estudio Figueroa-Vives y la Embajada de Noruega, por el taller del pintor Michel Pérez Pollo, la galería El Apartamento y el proyecto del fotógrafo Juan Carlos Alom, Studio 8.

Pero todo eso fluctúa con la política. La experiencia lo indica. Recuerda, ¿cuándo fue la gran crisis de las instituciones aquí, su cierre absoluto? Entre 1989 y 1991, cuando se estaba desmoronando el campo socialista. No pensemos que era por otra cosa. Se estaba cayendo el campo socialista y aquí se apertrechaban las estructuras y no le podían permitir al Centro de Desarrollo que hiciera una exposición como *El objeto esculpado*. La exposición en sí misma era la que contenía todos los ingredientes para pensar, todas las ideas. No fue el performance de Angelito [Ángel Delgado] con el periódico *Granma* el que provocó todo. No. Eso es ridículo pensarlo. Fue la cantidad de eventos que la institución Arte estaba promoviendo para el debate de ideas. Suma todo lo que se hacía: el *Proyecto Castillo de la Fuerza* que era parte del Museo Nacional, todas las exposiciones que se venían haciendo en el Centro de Desarrollo desde que se creó, pon una detrás de la otra y verás. Recientemente en el Museum of Fine Arts de Houston, durante el debate público sobre los años ochenta a propósito de la exposición *Adiós Utopía [Dreams and deceptions in Cuban art since 1950]*, un artista panelista dijo: «Nosotros éramos censurados porque la institución Arte...». Y cuando terminó le dije: «Saca la cuenta y dime en qué institución privada tú exhibiste. Tu currículo, incluidas todas tus bienales, todo, era promovido por la institución». Daría la sensación que todos esos artistas que hoy consideramos los abanderados de esos años, se formaron solos, estaban solos, y que el ISA era un bastión en contra de la institución, cuando en realidad el ISA era también la institución. Ningún artista de esa generación me puede decir, como investigadora del arte, como historiadora del arte y como testigo de esa época, que tuvieron que meterle mano a los espacios privados para poder hacer sus carreras. Una cosa era el Partido y otra la institución Arte y otra los que trabajaban en ella. Y es que confunden y lo peor, olvidan.

Los espacios privados no existían, al menos no de esta forma. Se generan después.

Lo que sí ocurrió fue que la institución Arte se debilitó, hasta tal punto de que no pudo hacerle frente a la política, y la política se la tragó.

Ahora estamos viviendo un momento igualmente delicado. Con Obama parecía moverse hacia un lado. Luego viene Donald Trump y va hacia otro y vienen las nuevas elecciones aquí. Son períodos inestables, períodos delicados. Todos los movimientos de izquierda se encuentran absolutamente debilitados y en procesos electorales complejos. Ahora estamos en un período que se siente como de cierre. A mí no me extraña que vuelvan a llamarnos y digan: «Hay que cerrar», porque estos son los momentos en que las estructuras políticas definen. Por eso uno tiene que trabajar con mucha inteligencia, pero al mismo tiempo con una posición muy vertical, teóricamente bien estructurada. Y es lo que tratamos de hacer.

Esta experiencia que han desarrollado en los últimos años los ha llevado a explorar nuevas posibilidades. Más allá del tiempo que logre mantenerse esa proyección —porque las alianzas, como tú apuntabas antes, son siempre variables—, cómo ha influido en las perspectivas futuras del trabajo del estudio.

Nos ha solidificado más, y vemos más claras nuevas posibilidades. Al final son los mismos contenidos de trabajo pero pueden expresarse de otra manera. Estamos trabajando en momentos diferentes a los años ochenta, noventa e inicios del dos mil. Ahora trabajas mucho con las redes sociales, ellas te promueven y a través de ellas configuras tu imagen. Tenemos una mayor conciencia de lo que se puede hacer en términos de imagen y es importante tener una acción más intensa en las plataformas que existen. Pero creo que lo que hace al estudio sólido, con independencia de que en nuestras circunstancias nacionales todos seguimos siendo vulnerables, es que tiene una integralidad, una coherencia en todo lo que ha hecho durante estos años y que hay demasiado trabajo profesional realizado.

Esa integralidad va más allá de los temas, está sobre todo en los enfoques y formas de trabajo que atraviesan desde los proyectos editoriales hasta los curatoriales. Pero además de esa coherencia, creo que lo que hace al estudio relevante hoy es que ha hecho visible para el espectador ese circuito sumergido del arte cubano. Una exteriorización que los demás espacios están en proceso de conquistar y que el Estudio Figueroa-Vives, como pionero de la gestión independiente en el país, estaba capacitado para activar.

Cuando a finales de los noventa y principios de los dos mil empecé a trabajar más fuerte con Los Carpinteros, con Tania Bruguera, por ejemplo, que ya comenzaban a ser figuras internacionales, le dije a Figueroa: «Nosotros tenemos que propiciar un toma y daca». Ese fue el momento en que empecé a escribir con más asiduidad, a ejercer la crítica y la curaduría paralelamente al trabajo de representar a los artistas, de manera que con independencia de las carreras que ya habíamos logrado impulsar para ellos, y de sus éxitos, ellos vieran en nosotros parte de la solidez y el basamento de sus carreras. Es como cuando una galería prestigiosa selecciona a un artista, el artista se legitima, porque lo presenta esa galería y no otra. Eso es lo que nosotros teníamos que lograr, y eso es lo que creemos hemos logrado. No tiene nada que ver con economía en primera instancia, sino con el prestigio de trabajo que está detrás del formato. Trabajar como una buena institución, como tú decías. Ese fue el modo en que yo aprendí.